

O Património como Recurso Ideológico, Cultural e Turístico: Belém como Espaço Cultural de Identidade e Memória

Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Antropologia

Mestranda: Nilza Maria Lopes da Silva e Sousa

Orientador: Professor Doutor José da Cunha Barros

Lisboa

2011

Agradecimentos

A realização desta dissertação não teria sido possível sem a ajuda e a participação de algumas pessoas às quais eu agradeço imensamente o apoio e incentivo em cada etapa deste trabalho.

As primeiras palavras de agradecimento são dirigidas à minha família, por todo o carinho e atenção, sem ela este momento não seria possível.

Ao meu marido Vítor por sempre me acompanhar e incentivar nas minhas escolhas. Pela paciência de me ouvir nos momentos de mais ansiedade, nervosismo, mas também nas minhas pequenas vitórias diárias.

Os meus agradecimentos ao Professor Doutor José da Cunha Barros pela disponibilidade demonstrada e pelo apoio prestado na orientação deste trabalho.

O meu muito obrigado aos informantes cuja disponibilidade e conhecimento, foram fundamentais para a elaboração desta dissertação. Agradeço de igual forma, ao funcionários da Biblioteca Municipal de Belém, do Gabinete de Estudos Olisiponenses, do Centro de documentação do Turismo de Portugal, da Biblioteca Museu República Resistência, da Biblioteca do ISCSP e ISCTE.

Finalmente, agradeço aos meus colegas e amigos, pelo apoio e amizade ao longo deste trabalho.

Índice

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 6 |
| 1- TEMA E PROBLEMA DE PESQUISA | 7 |
| 2- ENQUADRAMENTO TEÓRICO-CONCEPTUAL | 12 |
| 3 - METODOLOGIA | 28 |
| 4 - ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO | 32 |
| CAPÍTULO I – A IMPORTÂNCIA DA ARTE ESCULTURA MONUMENTAL NA PROPAGANDA IDEOLÓGICA DO ESTADO NOVO | 34 |
| 1.1- CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E POLÍTICA DO ESTADO NOVO | 35 |
| 1.2- A ARTE AO SERVIÇO DO ESTADO NOVO: A ARTE POPULAR E NAÇÃO NA POLÍTICA FOLCLORISTA DO SPN/SNI | 42 |
| 1.3 - A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS COMO EXEMPLO DA POLÍTICA DO ESTADO | 48 |
| CAPÍTULO II - A RUPTURA COM A CONCEPÇÃO DE MONUMENTO: O ANTI-MONUMENTO | 57 |
| 2.1 - A TRANSFORMAÇÃO HISTÓRICA DA ARTE PÚBLICA | 58 |
| 2.2 - A TRANSFORMAÇÃO DO ESPAÇO | 63 |
| 2.3 - A ARTE PÚBLICA EM PORTUGAL: ESTUDO DE CASO EM BELÉM | 69 |
| CAPÍTULO III – BELÉM: CARACTERIZAÇÃO DA HISTÓRIA E DO LUGAR | 81 |
| 3.1- ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO | 82 |
| 3.2 - RECURSOS PATRIMONIAIS E CULTURAIS | 86 |
| 3.3- CULTURA POPULAR E IDENTIDADE NACIONAL NO ESTADO NOVO | 91 |
| CAPÍTULO IV - POLÍTICAS CULTURAIS EM PORTUGAL APÓS 25 ABRIL | 96 |
| 4.1 - O PÓS 25 ABRIL ATÉ A ACTUALIDADE | 97 |
| 4.2 - NOVOS DESAFIOS E ORIENTAÇÕES DAS POLÍTICAS CULTURAIS | 101 |
| 4.3 - PRÁTICAS E CONSUMOS CULTURAIS EM PORTUGAL, ESTATÍSTICAS CULTURAIS | 104 |
| 4.4 - MUSEU ARTE POPULAR, UM MUSEU EM CONSTRUÇÃO | 111 |
| CAPÍTULO V - A INTERVENÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO, A PROMOÇÃO E DESENVOLVIMENTO TURÍSTICO EM BELÉM | 117 |
| 5.1-PATRIMÓNIO CULTURAL COMO COMPONENTE DE DESENVOLVIMENTO DO TURISMO | 118 |
| 5.2 - A AUTARQUIA NO ORDENAMENTO E NA DINAMIZAÇÃO DO TURISMO | 123 |
| 5.2.1 - POLÍTICAS URBANAS E REABILITAÇÃO DO PATRIMÓNIO E TURISMO | 126 |
| 5.3 - A ESTRUTURA MONUMENTAL E A ARTE PÚBLICA NA PROMOÇÃO E ATRACÇÃO TURÍSTICA | 129 |

| | |
|---|------------|
| 5.3.1-BELÉM, AFIRMAÇÃO DE UM TURISMO CULTURAL E RECREATIVO..... | 132 |
| CAP. VI - NOTAS CONCLUSIVAS | 134 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 138 |
| ARTIGOS DE REVISTA: | 144 |
| WEBGRAFIA: | 150 |
| ANEXOS..... | 151 |
| ANEXO I - DISCURSO DE ANTÓNIO FERRO NA INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE ARTE POPULAR (1936) | 152 |
| ANEXO II - DEFENDEMOS O NOSSO FOLCLORE, POR ANTÓNIO FERRO (1937)..... | 156 |
| ANEXO III - DISCURSO DE ANTÓNIO FERRO NA INAUGURAÇÃO DO CENTRO REGIONAL DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS | 159 |
| ANEXO IV- PEQUENAS EXPOSIÇÕES PREVISTAS POR SALAZAR | 165 |
| ANEXO V - ESCOLHA DO LOCAL PARA A REALIZAÇAI DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS..... | 166 |
| ANEXO VI - GUIÃO DE ENTREVISTA À DRA DANIELA ARAÚJO | 167 |
| ANEXO VII - GUIÃO DE ENTREVISTA A JOSÉ PEDRO CALHEIRO | 168 |
| ÍNDICE DE FIGURAS | |
| FIGURA 1 - MAPA DA EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS..... | 50 |
| FIGURA 2 - PAVILHÃO DA HONRA | 52 |
| FIGURA 3 - ALDEIAS PORTUGUESAS..... | 53 |
| FIGURA 4 - LOCALIZAÇÃO DOS ELEMENTOS DE ARTE PÚBLICA EM BELÉM..... | 70 |
| FIGURA 5 - PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS | 71 |
| FIGURA 6 - FONTE LUMINOSA..... | 71 |
| FIGURA 7 - CAVALOS MARINHOS | 72 |
| FIGURA 8 - CONJUNTO DE BOIS..... | 72 |
| FIGURA 9 - MONUMENTO A AFONSO DE ALBUQUERQUE..... | 73 |
| FIGURA 10 - CONJUNTO DE ESTÁTUAS JUNTO AO MUSEU DE ARTE POPULAR | 74 |
| FIGURA 11 - FIGURA FEMININA SEM TÍTULO..... | 74 |
| FIGURA 12 - BAIXOS RELEVOS NA FACHADA DO MUSEU DA ARTE POPULAR..... | 75 |
| FIGURA 13 - ROSA DOS VENTOS..... | 75 |
| FIGURA 14 - THE CASTLE OF THE EYE | 76 |
| FIGURA 15 - AUGUSTO GIL | 77 |
| FIGURA 16 - PEDRA DE DIGHTON | 77 |
| FIGURA 17 - BANCOS DA PAZ | 78 |
| FIGURA 18 - COMEMORAÇÃO DOS 500 ANOS DA PARTIDA DE PEDRO ALVARES CABRAL PARA O BRASIL0..... | 79 |

| | |
|--|-----|
| FIGURA 19 - FC BELENENSES..... | 79 |
| FIGURA 20 - MONUMENTOS AOS COMBATENTES MORTOS NA GUERRA DO ULTRAMAR | 80 |
| FIGURA 21 - MONUMENTO DEDICADO À 1ª TRAVESSIA AÉREA PORTUGAL - BRASIL | 80 |
| FIGURA 22 - MUSEU ARTE POPULAR..... | 114 |

ÍNDICE TABELAS

| | | |
|--|--|-----|
| TABELA Nº 1 - REDE NACIONAL DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS - RECURSOS DOCUMENTAIS POR ANO (1993-2008) | | 105 |
| TABELA Nº 2 - VISITANTES DAS EXPOSIÇÕES DA GALERIA DO REI D. LUÍS I POR NACIONALIDADES E POR ANO (2007-2008)..... | | 108 |
| TABELA Nº 3 - ÓPERA, TEATRO MUSICAL..... | | 108 |
| TABELA Nº 4 - PRODUÇÕES, SESSÕES, ESPECTADORES E RECEITAS DA CNB (2007-8008) | | 109 |
| TABELA Nº 5 - PRODUÇÕES, SESSÕES, ESPECTADORES E RECEITAS DO TNDM II POR ANO (2002-2008). NÚMERO E EUROS..... | | 109 |

ÍNDICE DE GRÁFICOS

| | |
|---|-----|
| GRÁFICO Nº 1 - RECINTO DE ARTE DE ESPECTÁCULO POR REGIÕES | 105 |
| GRÁFICO Nº 2, VISITANTES DOS MUSEUS POR ANO (2000-2008)..... | 107 |

INTRODUÇÃO

1- TEMA E PROBLEMA DE PESQUISA

Belém como espaço turístico-cultural de identidade e memória constitui o tema central da presente dissertação de mestrado em ciências antropológicas.

A escolha deste tema foi influenciada por razões de índole variada. A primeira deve-se ao interesse pelo estudo do turismo como facto sociocultural e transversal na concepção confrontada pela maioria dos autores (Ramos 1999; Smith 1989).

A segunda decorre da intensificação da produção e consumos de bens culturais que na actualidade tem marcado a politização e mercantilização do património cultural, bem como de questões suscitadas pelo desenvolvimento e aproveitamento turístico do património cultural à escala local.

A terceira ordem de razões que nos levaram a optar por este tema resulta da pertinência do tema nos discursos antropológicos.

A opção pelo tema de pesquisa não é apenas importante num trabalho académico, e como indica Carlos Diogo Moreira, “o tema deve ser relevante, restrito e suscitar, quando possível e adequado, um envolvimento pessoal” (1994:21).

O interesse da Antropologia pelas questões do turismo, surgiram desde os primeiros estudos realizados sobre os fenómenos turísticos.¹ O interesse da Antropologia pelo turismo, de acordo com Pereiro, prende-se com o facto de o Turismo ser um fenómeno sociocultural complexo que possibilita, a turistas e residentes, a vivência da alteridade. O turismo é uma indústria de encontros entre locais e visitantes, produtores e consumidores de bens turísticos (2009). Segundo o autor, o turismo, “é um facto social total e também um processo social, económico e cultural no qual participam vários agentes sociais” (Pereiro, 2009:10). Neste sentido, sendo o turismo um fenómeno social, são fundamentais os vários intermediários, quer públicos quer privados.

O turismo é visto como uma relação de intercâmbio entre turistas e receptores de turistas - “anfitriões” e “convidados” (Smith, 1989). O turismo promove múltiplas inter-relações com as restantes actividades económicas, culturais e sociopolíticas, sendo hoje um facto social de importância à escala mundial, pelo que é alvo de interesse e análise antropológica (Nash, 1995:179).

¹ - O primeiro estudo antropológico sobre o turismo foi realizado por Theron Nuñez (1963), o qual analisou o turismo de fim-de-semana que os norte-americanos praticavam no México, in Turismo Cultural, uma Visão Antropológica de Xerardo Pereiro, 2009.

Segundo Santana, “podemos dizer que o turismo é uma actividade consumidora de culturas” (Santana, 2003:121). Desta forma, converteu-se o mesmo num portador de novas formas culturais (MacCannell, 1999), o que significa que para as entender é preciso estudar o turismo e por consequência, uma boa oportunidade para observar a produção de cultura (Pereiro, 2009).

Pereiro salienta, que a antropologia permite pensar o turismo a partir das seguintes perspectivas: o Turismo como intercâmbio sociocultural; o turismo como experiência ritual moderna; o turismo como prática de consumos diferencial; e por fim, o turismo como instrumento de poder político-ideológico (2009:58).

Na perspectiva de Francisco Ramos, as principais características da actividade turística residem, a nível socioeconómico,

“Na mobilidade social, na interacção do individuo e grupos sociais, no processo de comunicação, na criação de riqueza e de postos de trabalho, nas leis da oferta e da procura e na problemática do desenvolvimento. Politicamente é, acima de tudo, um instrumento de promoção da imagem de países, regiões ou localidades, no sentido da aquisição de divisas estrangeiras e do desenvolvimento económico” (1996:84).

Assim, o turismo é compreendido como um mecanismo sócio-político subjacente à invenção e fabrico do local turístico.

Na perspectiva de Ema Pires, o turismo funciona como afirmação política, dando lugar a políticas de representação e classificação de monumentos, de paisagem, assim como museus ou as exposições universais que constituem exemplos de formas culturais instrumentalizadas pelos poderes políticos (2003).

O interesse pelo património, centrado nas referências da antiguidade clássica e voltado para a criação nacional, teve como suporte uma nova atitude comparável à existente nos estudos de ciências naturais, onde se reconhecia que era passível de descrição, ou seja, os objectos passaram a ser valorizados independentemente da sua natureza. De acordo com Françoise Choay trata-se “do triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita, do testemunho visual sobre a autoridade dos textos” (2000:65).

Preservar o passado sempre foi uma necessidade inconsciente e/ou consciente do ser humano, mas somente nos séculos XIX e XX é que ocorreu uma consagração institucional do monumento histórico. A procura constante pelo património inicia-se a partir de então,

com a ajuda do turismo, que vai promover a “venda” desses monumentos históricos. O Turismo Cultural não implica apenas a oferta de espectáculos ou eventos, mas também a existência e preservação de um património cultural representado por museus, monumentos e locais históricos. Em outras palavras, o turismo contribui para a tomada de consciência da importância da preservação do património como recurso escasso e raro para que este possa ser utilizado no presente e salvaguardado no futuro.

O património aparece assim como um recurso turístico durável e é condição necessária para o desenvolvimento do produto turismo cultural. Perante as actuais discussões suscitadas entre turismo e património cultural é possível apontar que as relações estabelecidas entre ambos serão duradouras pois, cada vez mais, as pessoas têm procurado, através da realização de viagens turísticas, um crescimento cultural advindo da observação dos diversos tipos de cultura característicos de cada local visitado.

O património cultural designa o significado e valor histórico, estético, científico e simbólico, como experiência individual ou colectiva do bem cultural de natureza material e/ou imaterial para as gerações passadas, presentes e futuras.

A reflexão que irá ser desenvolvida insere-se, de igual forma, nos estudos da memória, nomeadamente, da forma como o passado é representado no presente, e como esse mesmo passado se relaciona e é interpretado no presente, tanto no discurso político, como no âmbito privado.

As políticas de gestão dos recursos culturais e patrimoniais têm sido bastante documentadas, nomeadamente no que se refere às tensões decorrentes do conflito de interesses entre os agentes envolvidos nos processos de patrimonialização e as populações locais (Peixoto et al, 2006), bem como às questões suscitadas pelo desenvolvimento e aproveitamento turístico do património cultural à escala local (Barros, 2004). Neste sentido, as relações da comunidade com o seu património cultural circunscrevem-se às diferentes e complexas esferas da vida social, possibilitando que cada se reconheça a si mesmo e à sua experiência de vida colectiva. Por isso, o património cultural é a base da sustentação da identidade da sociedade.

Neste sentido, a memória e as representações sociais da identidade local têm sido objecto de inúmeros estudos, como por exemplo, as estratégias de localismos na zona raiana analisados por Fátima Amante (2007) ou os processos de activação patrimonial em Ílhavo relatados por Elsa Peralta (2008).

A área monumental de Belém é considerada como uma referência nacional e internacional, pela sua importância histórica e cultural, pela sua forte identidade, uma vez que esta é constituída por uma multiplicidade de elementos culturais, como exemplo, o Palácio de Belém, o Museu dos Coches, o Museu de Arqueologia, o Centro Cultural de Belém, o Padrão dos Descobrimentos, a Cordoaria, o Museu de Arte Popular, o Mosteiro dos Jerónimos, o Palácio da Ajuda, entre outros. A estes equipamentos culturais complementam-se os espaços envolventes como os jardins e praças que compõem a zona monumental.

Belém foi objecto de uma das apropriações mais óbvias do regime português de doutrina autoritária, tendo sido reconhecida como um dos principais espaços de representação da Nação e da imagem do Estado Novo. Acresce à monumentalidade da zona, como marco histórico, a Exposição do Mundo Português em 1940 que para além do carácter propagandístico da política do Estado Novo, teve como objectivo projectar um carácter monumentalidade desta zona da cidade.

Depois da Revolução de Abril que derrubou o Estado autoritário português, Belém continuou a acolher as ocasiões solenes de Estado, principalmente com a construção do Centro Cultural de Belém.

A escolha do terreno etnográfico não foi por mero acaso. Justifica-se pelo carácter histórico do lugar que permitiu a constituição de um valor patrimonial excepcional. As componentes da história possibilitaram ainda a constituição de uma memória referencial obtidas pela forma de mediação, de interesse e síntese.

Pela sua relevância histórica e cultural, pela qualidade patrimonial e arquitectónica, associada a grandes espaços de contemplação e pela sua proximidade com o rio, Belém é considerada um ponto de referência tanto a nível nacional como internacional.

Nesta linha, o problema de pesquisa desta dissertação, pode ser sistematizado através da seguinte questão central: como se processa a activação patrimonial como instrumento de poder com finalidades político-ideológicas e como factor de preservação e animação de lugares de memória e de uso colectivo na sua relação com o público e o espaço público?

Pretende-se entre outras, determinar, numa perspectiva antropológica, a activação patrimonial, que contribui para a preservação da memória e identidades locais. No caso, limita-se o estudo, pelos processos de investimento ideológico na construção de Belém

como local turístico e, no consequente “estabelecimento de narrativas a respeito do interesse da ‘atração’ a ser visitada” (Castro, 1999:81).

Face à questão levantada, será considerada a seguinte hipótese trabalho: o processo de patrimonialização e organização do espaço de Belém foi-se afirmando de forma diferenciada e parcialmente contraditória: assumiu um carácter político-ideológico, com o concurso, designadamente, pela associação do património monumental com actividades comemorativas efémeras, embora marcantes, visando afirmar uma história e uma memória colectiva comum; sem perder a sua dimensão como lugar de história e de memória, veio a afirmar-se como um dos espaços urbanos centrais de uso colectivo, integrante de uma realidade globalizada e atractivo para turistas e visitantes.

O estudo incidirá sobre um período extenso que abrange os preparativos para a Exposição do Mundo Português, 1938, até aos dias de hoje. A necessidade de abarcar tão extenso período prende-se com o facto de se entender que as mais marcantes alterações orgânicas do espaço só podem ser compreendidas num contexto temporal lato.

2- Enquadramento Teórico-conceptual

O conhecimento e compreensão do problema de pesquisa obriga ao esclarecimento dos conceitos abrangidos pelo tema em apreço. Efectivamente, os conceitos “(...)”, são normalmente avaliados pelo contributo que dão para a resposta ao problema em estudo” (Moreira, 2007:69), tornando-se fundamental debater as várias perspectivas teóricas e a sua relação com outros conceitos centrais na antropologia.

Seria importante começar por abordar a relação da história com a antropologia. Para os antropólogos, e de acordo com Santos, a cultura pode ser analisada segundo vários níveis: compreender as características comportamentais que são exclusivas dos seres humanos; pode ser analisada ao nível da capacidade humana para gerar comportamentos, e especialmente da capacidade da mente humana em gerar uma quase infinita flexibilidade de reacções, através do seu potencial simbólico e linguístico (Santos, 2005).

Desta forma, muitos estudiosos consideram que estes comportamentos estão fixados nas relações sociais e noutras características das sociedades. Segundo Santos, todo este processo leva a um facto empiricamente observável das culturas humanas, ou seja, as sociedades, como identidades isoladas das distintas sociedades humanas, caracterizadas por tradições culturais específicas. O reconhecimento desta diversidade cultural é uma prática da antropologia social e, sobretudo, da etnografia nas suas dimensões de trabalho de campo realizado pelo antropólogo (Santos, 2005).

A abordagem da história no campo etnográfico ou antropológico, a partir da segunda metade do século XX, tornou possível uma configuração da história que unia a sabedoria fértil, a descrição analítica minuciosa e a interpretação histórica rigorosa (Benatte, 2007). Segundo Clifford Geertz, o historiador não conta propriamente uma história: não há um enredo, a escrita assume a forma de uma descrição, isto é, os historiadores descrevem analiticamente as estruturas da vida social e cultural da comunidade. Benatte acrescenta que, “a escrita desce ao nível do quotidiano vivido, criando um efeito de realidade capaz de nos familiarizar com pessoas comuns, gente como a gente, mas ao mesmo tempo muito diferentes de nós (...)” (2007:06).

Desta forma, o encontro da antropologia com a história, ou vice-versa, é uma das ideias daquilo que Geertz chamaria de “género misturado”, isto é, estudos que não atendem mais às fronteiras disciplinares estabelecidas pela ciência moderna a partir do século XIX (Geertz, 1983). Esta relação vai permitir um estudo mais adequado e profundo da história do social, pertinente para esta dissertação.

Seria importante de seguida aferir o conceito de identidade, uma vez que é um conceito central na pesquisa. E são vários os actores que têm abordado esta temática.

Para Castells (2006:23) as identidades “constituem fontes de significado para os próprios actores, por eles originadas, e construídas por meio de um processo de individuação”. Segundo o autor,

“A construção de identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instruções produtivas e representativas, pela memória colectiva e por fantasias pessoais, pelo aparato de poder e revelações de cunho religioso. Porém todos estes materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais” (Castells, 2006:23).

Carlos Diogo Moreira, na sua obra “Pátria, Identidade e Nação” acrescenta o seguinte:

A Identidade, “como se adverte desde a filosofia grega até à ilustração, é simultaneamente o comum e o indivisível, o diferente e inconfundível. É a permanência e a mudança, o próprio como dado e o próprio como adquirido. É, por outro lado, a antologia monista, o instinto de segurança que se converte em deontologia de unidade, em mecanismo de agregação. Mas é também paixão pela liberdade, pelo projecto próprio, pelo desenvolvimento das diferentes potencialidades que nos singularizam. A identidade é tensão entre o eu e o outro. É a resposta à busca de adaptação ao mundo e por isso é um perpetuum, isto é, constitutivamente incompleta: daí a sua plasticidade, o seu dinamismo, a sua contingência, a sua impureza” (2007:35).

De acordo com o autor em epigrafe, a memória tem um significado relevante como mecanismo cultural para construir e reforçar o sentimento de pertença a determinados grupos, especialmente no caso dos grupos oprimidos, pois a referência do passado comum, partilhado favorece a auto-valorização positiva deles mesmo e do grupo (Moreira, 2007). A este tipo de identidade Castells chama de identidades de resistência, pois foram:

“Criadas por actores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos” (2006:23).

Segundo Castells, este tipo de identidades defensivas serve desde o princípio de refúgio e é fonte de solidariedade entre os indivíduos, pois constitui uma forma de protecção contra um mundo externo percebido como hostil. Logo, as identidades são construídas e organizadas em torno de um conjunto específico de valores cujo significado e uso compartilhado são marcados por códigos específicos de auto-identificação do grupo (2006).

O património está intimamente ligado à identidade. Neste sentido, Peralta afirma, “(...), toda a construção patrimonial é uma representação simbólica de uma dada versão da identidade, de uma identidade ‘manufacturada’ pelo presente que a idealiza.” Assim, ainda segundo a autora, “(...), o património cultural compreenderá então todos aqueles elementos que fundam a identidade de um grupo e que o diferenciam dos demais” (2000:219). Dito por outras palavras, é através do património cultural que as identidades se afirmam.

O património pode ser considerado como um elemento intrínseco da cultura, mais exactamente a parte da cultura que é transmitida de uma geração para a seguinte. Deste modo, o património constitui a componente da cultura que é proveniente do passado, permitindo-nos afirmar que a identidade de uma sociedade é em grande medida baseada no seu património. Reforçando esta ideia Choay, entende que a expressão “património histórico” designa um fundo, destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objectos que congregam a sua pertença comum ao passado (Choay, 2000).

De acordo com Xerardo Pereiro, “O ‘património’ é uma noção que define todos os recursos que se herdam, bens mobiliários e imobiliários, capitais, etc. O objectivo do património é garantir a sobrevivência dos grupos sociais e também interligar umas gerações com as outras.” Neste ponto de vista, tem-se em conta que o património, enquanto legado, pode ser acumulado, perdido ou transformado de uma geração para a outra (2006:02).

Peralta, refere-se ao conceito de património como sendo um “(...) legado que herdamos do passado e que transmitimos a gerações futuras.” Contudo, segundo a autora, apesar desta definição ainda se manter válida, “(...), não podemos entender o património apenas como os vestígios tangíveis do processo histórico.” Isto porque, “todas as manifestações materiais de cultura criadas pelo homem têm uma existência física num espaço e num determinado período de tempo” (2000:218).

É necessário compreender a noção de património, pois segundo Ballart, (2002), cada pessoa atribui um valor diferente ao mesmo. O autor classifica o valor do património segundo três categorias:

- 1- Um valor de uso: referindo-se unicamente à utilidade do património como objecto que serve para múltiplas funcionalidades, que satisfaz uma necessidade material, de conhecimento ou de desejo. É a dimensão utilitária do objecto histórico.
- 2- Um valor forma: referindo-se ao valor de um determinado objecto, que é valorizado segundo a atracção que desperta, pelo prazer que proporciona, e pelo mérito que a caracteriza.
- 3- Um valor simbólico-significativo: reportando-se ao valor simbólico que os objectos do passado possuem, enquanto ligação da relação entre as pessoas ou grupos que os produziram ou utilizaram com as pessoas ou grupos que o utilizam hoje. Neste sentido, os objectos actuam pelo tempo, presenças substitutivas e são um nexó entre as pessoas separadas pelo tempo, através do testemunho de ideais, factos ou situações do passado (2002:65-66).

Neste sentido, e segundo Llorenç Prats, o património é “uma construção social” (1997:19), isto é, aquilo que é considerado património depende do que, para um determinado grupo colectivo se considera socialmente digno de ser legado a geração futuras. Trata-se de um processo simbólico de legitimação social e cultural de determinados objectos que conferem a um grupo um sentimento colectivo de identidade (Peralta, 2008).

De acordo com Elsa Peralta, o que define o conceito de Património “é a capacidade de representar simbolicamente uma identidade. E sendo os símbolos um vínculo privilegiado de transmissão cultural, os seres humanos mantêm através destes, estreitos vínculos com o passado” (2000:218)

Importa também apreciar o conceito de Património Cultural. Este surgiu em França em 1980. Surge, segundo Ballart, quando “um indivíduo ou grupo de indivíduos identifica como seus um objecto ou um conjunto de objectos” e que redefine os conceitos de folclore, cultura popular e cultura tradicional. Podemos falar em património cultural como aquela representação simbólica das identidades dos grupos humanos, isto é, um emblema da comunidade que reforça identidades.

Segundo Luís Viana, o conceito de “património cultural”, tal como é hoje entendido, resulta da ideia de nação, que surge com a revolução francesa, mas também do posterior

movimento romântico e da revisão que provocou na história, na arte, na natureza, na cultura ou na tradição.

Por outro lado, o património cultural tende a ter um sentido público, comunitário e de identificação colectiva alargada. Em contrapartida, o património, ainda que às vezes se utilize com o sentido de património cultural, tem um sentido mais restrito, familiar e individual, fazendo mais referência ao contexto privado e particular (Peralta, 2008).

De acordo com Luís Viena, o conceito de património, inclui de um modo geral, tanto as criações de que se entende de “alta cultura”, isto é, a obra de grandes artistas, como os grandes monumentos e os vestígios arqueológicos, como “as expressões de autor conhecido classificados sob a designação de ‘etnológico’ ou ‘etnográfico’”. O autor em epígrafe acrescenta, que “(...) este tipo de património surge associado aos conceitos de ‘folclórico’, ‘tradicional’, ‘típico’ ou ‘pitoresco’”. O que se deduz é que o conceito de património está intimamente intrínseco a ideia proveniente de tradição folclorista do século XIX (2006:154).

A noção de património comum a um grupo social, definidora da sua identidade e objecto de protecção, tem origens no final do século XVIII com a visão moderna da história e da cidade. A preservação do património insere-se no projecto mais amplo de construção da identidade nacional, e de consolidação dos estado-nação modernos. A França é uma referência desse período. Choay indica que durante a revolução francesa se observou uma tensão entre a destruição dos monumentos históricos e sua protecção, o que levou a uma intervenção inovadora do país na génese do monumento histórico e da sua preservação (2001:119). No período pós revolucionário, a preocupação com a conservação de objectos materiais pertencentes à nação este intrinsecamente ligado à criação de uma herança nacional (Choay, 2001).

A partir dessa data, o conceito de património passa por consideráveis evoluções. Ampliou-se o conjunto de bens culturais considerados de valor de preservação, respeitando-se cada vez mais a diversidade das culturas e a historicidade dos valores simbólicos que informam as manifestações e iniciativa nesse campo.

A partir de 1950, outros tipos de bens são incluídos na noção de património, Choay apresenta como exemplo, a arquitectura vernácula, os centros históricos e as paisagens culturais. Ainda mais recentemente a noção ganha abrangência com o reconhecimento da vertente imaterial do património edificado (Choay, 2005).

Essa ampliação do conceito de património resultou também das consequências das políticas de preservação adoptadas que privilegiam o património arquitectónico e edificado.

O fenómeno da globalização, não só económica como cultural, tem levado as sociedades à recuperação e valorização do seu legado cultural, à procura de valores locais e de elementos de identificação na história e nas tradições, reforçando a sua identidade numa perspectiva global. Neste sentido, a autora Margarida Barretto afirma que, “(...) el turismo es un fenómeno social que actualmente abarca el mundo entero desde el punto de vista geográfico y todos los estratos y grupos sociales” (2007).

Perante o crescente processo de globalização, tem-se observado um acentuar de diferenças culturais, no sentido da afirmação da identidade frente a esse processo. Vinuesa afirma que “(...) la memoria colectiva de nuestra sociedad, dan señas de identidad a nuestras ciudades y las configuran como una de las principales aportaciones de la cultura universal” (2002:14). Isto significa que, a singularidade cultural é um modo de contornar os efeitos da globalização. Margarida Barretto nesta matéria acrescenta ainda que, “todas las culturas tienen en común el hecho de servir-se de sistemas simbólicos, pero cada cultura da a los símbolos significados diferentes. Cada cultura, al mismo tiempo, tiene sus sistemas de valores propios, lo que impide que se pueda hablar de una cultura universal (...)” (2007:19).

Na opinião da antropóloga Marta Anico, perante as tendências de globalização, assiste-se cada vez mais por parte dos agentes locais e poderes instituídos, a um resgate do passado, (re)construído pelo presente, perante a patrimonialização dos elementos culturais. Procura-se proteger a “autenticidade” de rituais, festas, tradições e demais, que perante um processo de valorização e activação, se transformem em recursos turístico-patrimoniais, e que consequentemente captem recursos patrimoniais que dão origem ao desenvolvimento local (2005b).

Assim, na actividade turística, as manifestações culturais das grandes cidades ou das pequenas comunidades representam um potencial diferencial turístico. Nesta matéria, o autor Miguel Vinuesa afirma, “la plena recuperación cultural implica asignarle funciones que, en muchos casos, se relacionan con el turismo y con la cultura. En este contexto nos interesa situar el tema de la recuperación y rehabilitación integral del patrimonio cultural, aspecto fundamental para su configuración como recurso turístico” (2002:09).

Outro conceito relevante para este trabalho refere-se ao turismo cultural. Na origem do turismo cultural, os elementos civilizacionais e culturais encontram-se fortemente

presentes e, constituem, de acordo com Carlos Costa, um dos principais elementos de motivação para que as pessoas se desloquem para outros locais (2005). O autor em epígrafe, indica que no caso de *Grand Tour*, o factor de motivação da deslocação prende-se com a necessidade de desenvolvimento de contactos com outros povos, civilizações e culturas (Costa, 2005).

De acordo com Pereiro, “não pode existir turismo sem cultura”, daí ser possível falar de cultura turística, e de turismo cultural, pois “turismo é uma expressão cultural” (2009:108). O turismo pode ser pensado como uma das actividades que mais tem fomentado o contacto entre pessoas, povos e grupos. Neste último aspecto, o antropólogo Appadurai (1990) fala de turismo como um “ethnoscape”, isto é, como uma paisagens caracterizada pelo fluxo de bens, informação, serviços e turistas, através das fronteiras e num contexto de globalização.

O turismo cultural tem sido considerado como uma diversificação da oferta em relação ao turismo de “sol e praia”, uma vez que o turismo procura a história das localidades e compreender o seu quotidiano. A partir da segunda metade de século XX, assiste-se a um crescimento da procura turística por lugares históricos. Isto explica-se de certa forma, pelo processo de internacionalização que provocou um sentimento de nostalgia, e como tal as pessoas têm a necessidade de se sentirem ligadas ao passado histórico (Barretto, 2007).

Margarida Barretto na sua obra “Turismo y Cultura”, apresenta-nos a definição de turista, como sendo, “la existência de contingentes de personas (turistas) que se desplazan de su lugar habitual de residencia, hacia outro, durante un período de tiempo, com su carga de expectativas provenientes de las más diversas fuentes (...) y por los más diversos motivos posibles” (2007:25). O turismo é particularmente determinado pelos turistas, indica Cunha Barros (2004), e de acordo com o respectivo modelo económico, são esses mesmos turistas, juntamente com os consumidores, que constituem a procura do turismo.

É já clássica entre as ciências sociais a definição que a antropóloga Valene Smith apresenta de turista: “uma pessoa temporariamente em situação de lazer, que voluntariamente visita um local diferente do da sua residência com o objectivo de experienciar uma mudança” (Smith, 1989:1). Segundo a autora, apesar das variadas motivações por parte de cada indivíduo, o turismo é uma actividade que assenta sobre três elementos operativos: tempo livre, rendimento discricionário e sanções locais positivas (premissas para viajar).

Segundo Francisco Ramos, as principais características da actividade turística, residem a nível socioeconómico, “na mobilidade social, na interacção de indivíduos e grupos sociais, no processo de comunicação, na criação de riqueza e de postos de trabalho, nas leis da oferta e da procura e na problemática do desenvolvimento. Politicamente, o turismo é, acima de tudo, um instrumento de promoção de imagem de países, regiões ou localidades, no sentido da aquisição de divisas estrangeiras e do desenvolvimento económico” (Ramos, 1996:84). Também segundo este autor, “nas sociedades actuais, o turismo é também o grande veículo de contacto de culturas, o instrumento privilegiado das relações interpessoais entre ‘nós e os ‘outros’. O turismo mediatizado pois, o processo etno-antropológico da hospitalidade, da anulação do etnocentrismo, do relativismo cultural, da afirmação plena do Homem, simultaneamente singular e igual aos outros homens” (Ramos, 1996:84).

O plano das actividades turísticas deve ser tido em conta, na componente da oferta turística. Nesta matéria Cunha Barros enfatiza “a necessidade de se encontrarem objectivos considerados como mais vantajosos e estratégias mais adequadas” (2004:22). O turismo através da articulação de um conjunto de expectativas é capaz de recuperar as potencialidades do património como recurso ao desenvolvimento da comunidade.

De acordo com o antropólogo Agustin Santana (2003:59), na sua relação com o património cultural são três as estratégias de desenvolvimento turístico: 1.^a Preservação e protecção absoluta de espaços e saberes para o futuro e ao serviço da ciência. 2.^a Conservar e compatibilizar o património cultural com um uso recreacional orientado para o turismo de massas, democratizando o seu consumo. 3.^a Conservar o património cultural e aceitar um turismo minoritário e de elite.

Segundo Xerardo Pereiro, o turismo tem ajudado na preservação do património cultural e das tradições culturais, inventadas ou reinventadas. O turismo tem servido de igual forma, para inventar novas práticas culturais, sem tradições históricas, que de acordo com o autor, rapidamente são entendidas como “tradições” para uma melhor comercialização dos produtos turísticos (2006). Para Prats, muitas vezes o turismo apossa-se da cultura e do património cultural ao ponto de transformar as características de um povo. O certo é que a cultura e o património cultural têm-se convertido em espectáculo de consumo para o turismo, especialmente o turismo cultural (1997).

As activações patrimoniais realizam-se não só com fins identitários, mas também com fins turísticos e comerciais. Segundo esta ideia, Xerardo Pereiro (2007) indica que o património cultural como recurso turístico pode apresentar três formas: 1.O Património cultural como

produto turístico autónomo, por exemplo: pirâmides de Egipto; 2. O património cultural associado num pacote turístico: viagem, atractivos lúdicos, visita a elementos patrimoniais. Ex.: Paris, Barcelona; 3. O património cultural como mais-valia dos destinos turísticos. “Turismo de qualidade”, “diversificação do produto turístico”. Assim, quando se fala de turismo cultural, refere-se aos interesses concretos que determinados turistas têm ao visitar e conhecer certos lugares.

O turismo cultural, ao propor acções de promoção e de divulgação do património cultural procura simultaneamente contribuir para o fortalecimento das identidades culturais e para o desenvolvimento económico e social das comunidades locais.

Por norma, e na maioria das vezes, as revitalizações urbanas executam-se em áreas pontuais do espaço urbano, sobretudo áreas centrais, visando a requalificação funcional - do ponto de vista económico e comercial - a valorização imobiliária desses locais, o incremento de activação de lazer e principalmente o turismo. Na perspectiva de Niro, é por intermédio de financiamento e parcerias com as iniciativas privadas que se multiplicam esses projectos de revitalização urbana, com base no restauro de edifícios antigos (Niro, 2009).

O património cultural urbano desempenha um papel cada vez mais importante na identidade e autenticidade das cidades e sociedades. Nesta perspectiva, Cunha Barros, afirma, “no caso dos espaços urbanos, pode sustentar-se que, em alguns casos, é a centralidade das cidades e vilas, nomeadamente as de carácter histórico, que suscitam uma atractividade mais significativa, face a um dos conjuntos patrimoniais” (2006:183).

É precisamente neste esforço de preservar a herança cultural e reforçar a identidade e autenticidade do legado patrimonial que se afirmou o turismo cultural. Este tem como principal limite a apropriação de novas formas culturais, que não o do próprio lazer. O turismo cultural deve ter como objectivo mostrar a imagem da arquitectura e cultura, não apenas a histórica como também a contemporânea. Os centros históricos devem ser renovados sem que se perca a autenticidade desses valores.

O que se tem verificado, é que o turismo cultural está em expansão e abrindo caminho a novas oportunidades tanto a nível da valorização do património, como da valorização social, cultural e económico de cada sociedade, como indica Andreia Coutinho (2009). A autora acrescenta ainda que, a iniciativa do turismo cultural deve partir, em primeiro lugar, das populações locais, no sentido de as “orgulhar” do seu património cultural (Idem). O turismo surge como um factor benéfico na valorização e recuperação do património

histórico e promove o respeito e reconhecimento, cultural e natural. Nos centros históricos, juntamente com as populações locais deve-se fomentar a reabilitação e renovação do espaço que leva de igual forma, à actualização da Identidade e da sua autenticidade, e à promoção do turismo.

O vínculo entre património cultural, processos identitários e memória, próprio de uma concepção mais abrangente de património, vem acompanhando as discussões sobre preservação ocorridas em âmbito internacional. Na acepção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), "nosso património cultural e natural é fonte insubstituível de vida e inspiração, nossa pedra de toque, nosso ponto de referência, nossa identidade".²

A "Carta de Veneza" surge em 1964, como um documento impulsionador da acção de preservação e restauro do património, com participação de organismos como a UNESCO (Nations Educational Scientific and Cultural Organization), o ICOM (International Council of Museums), o ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) e o ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), e em que Portugal acciona um movimento nacional da salvaguarda do património cultural, aberto à internacionalização, à troca de experiências, à cooperação científica e à interdisciplinaridade as ciências e técnicas de restauro.

É de extrema importância, estabelecer-se novas parcerias e formas de colaboração entre os responsáveis locais, as entidades com tutela sobre o património e os organismos, o que leva ao desenvolvimento de programas integrados dos monumentos, e os seus locais. Por outro lado, importa integrar as comunidades locais nos projectos culturais, no sentido de as beneficiar a nível sócio-económico (Coutinho, 2009).

Actualmente, há uma preocupação em realizar um planeamento turístico que valorize e contemple alguns aspectos da trajectória histórico-cultural da cidade e os elementos que a representam, em contraposição a um momento anterior onde essa preocupação era pouco visível, embora já se manifestasse um apelo à cultura.

O compromisso de todos os actores sociais na obtenção, implementação e avaliação dos projectos de desenvolvimento turístico regional aparece como uma garantia de

²- Disponível em:

http://www.unesco.org.br/areas/cultura/areastematicas/patrimoniomundial/index_html/mostra_. Acesso em 13/Março/2007.

sustentabilidade, assegurando assim, o sucesso dos projectos propostos independentemente de mudanças políticas que possam vir a ocorrer.

O turismo é um dos fenómenos sócio-culturais que mais tem crescido nos últimos tempos, e também alcançado um papel de destaque quanto aos seus aspectos socioeconómicos. A dimensão deste fenómeno pode ser verificado no âmbito local, regional e global.

Em 1931, a Europa une-se em prol da conservação e restauro adequados, através da Conferência Europeia, em que surge a “Carta de Atenas”, que reúne uma série de pressupostos para que o património edificado se conserve nas melhores condições para a posterioridade. Em 1945, após a II Grande Guerra Mundial, são despoletadas novas edificações e novas formas de construir, em que a monumentalidade já não é relevante mas sim a arquitectura menor, acrescentando as preocupações quanto ao património a preservar. A nova significação diverge para uma nova dimensão, em que o património construído passa a abranger as zonas urbanas, assistindo-se a um alargamento de tipologias.

Nos discursos antropológicos, a problemática em torno das questões do espaço tem sido objecto de muita teorização e discussão, originando a produção de conceitos diversos. Estes conceitos inserem-se nas linhas globais orientadoras do tratamento do espaço, que assenta por um lado, na localização da cultura e, por outro, num debate mais recente das questões do local e do global.

A partir da década de 90, do séc. XIX, observa-se um novo interesse em torno das questões do espaço, com um desenvolvimento dos mais variados ramos do conhecimento, (geografia, economia, sociologia, antropologia, psicologia, etc.), na medida em que constitui uma variável indissociável do estudo da realidade social.

Esta diferença de perspectiva da antropologia pelo espaço, encontra-se não na atenção dada às questões materiais e espaciais da cultura, mas no conhecimento de que o espaço é uma componente essencial da teoria sócio cultural, isto é, a noção de cultura é repensada e (re)conceptualizada pela via espacial (Low e Lawrence-Zúñiga, 2003).

Segundo Appadurai, o espaço, em sentido lato, pode ser visto como o lugar onde o antropólogo comunica com os actores sociais: um lugar de encontro entre o eu (self) e o outro (1988a:17); É o lugar onde o antropólogo observa e escreve sobre, e com os nativos que de alguma forma estão encerrados, confinados (Appadurai, 1988b). Augé afirma, “é um lugar-comum ao etnólogo e aquele de quem ele fala” (1998:49).

Mais recentemente, os trabalhos desenvolvidos por Silvano, *Antropologia do Espaço* (2010), procura compreender as relações que os actores sociais estabeleceram com o espaço, e apresenta textos “fundamentais e de importância indiscutível”, que procura “(...), cobrir diferentes posturas conceptuais e disciplinares, na qual apresenta uma organização que “obedece, em parte, a uma ordem cronológica, o que permite dar conta de algumas das filiações conceptuais que organizam o pensamento dos autores apresentados” (Silvano, 2010:11-12).

Entre estes autores com importantes contribuições teóricas do espaço, podemos destacar alguns da escola francesa de pensamento sociológico, como Émile Durkheim, Maurice Halbwachs e Marcel Mauss, que apresentam uma abordagem teórica aprofundada em relação à caracterização do espaço como um objecto de análise complexo.

Durkheim em *Les Fomes élémentaires de la vie religieuse* (1912) define que espaço corresponde no essencial, à forma de organizar e ordenar o heterogéneo, ou seja, produzir sentido na realidade material que nos rodeia. De acordo com o entendimento do autor, o espaço é um resultado de o “produto de pensamento colectivo” (Durkheim, 2002:13).

O espaço para Durkheim é indissociável da sociedade que nela habita e a justificação das diferentes formas de organização do espaço, não deixa de fora a ideia de que o espaço é uma categoria de entendimento, uma relação colectiva, que existe na relação das sociedades que a criou ou lhe conferiu um determinado sentido. É nesta relação que é procurada a explicação para os diversos tipos de organização espacial:

“(...) se, como nós pensamos, as categorias [entre as quais o espaço] são representações essencialmente colectivas, elas traduzem entes de tudo estados de colectividade: dependem da maneira como esta está constituída e organizada, da sua morfologia, das suas instituições religioso, morais, económicas, etc.” (Durkheim, 2002:13).

Desta forma, o autor interessa-se pelo espaço colectivo e não o individual.

Na obra *Quelques formes primitives de classification: contribution à l'étude des représentations collectives* escrita em conjunto com Marcel Mauss, Durkheim, defende a existência de uma correspondência entre a forma de organização social dos grupos humanos e a sua representação do espaço. Estes autores estavam particularmente interessados na forma, na composição e na densidade dos grupos humanos, bem em como compreender as categorias espaço e sociedade (Durkheim, 2002).

Em 1950 foi publicado uma obra de Halbwachs, denominada “*La mémoire collective*”, em que o autor dedicou um capítulo à relação entre a memória colectiva e espaço, assegurando que este é o suporte ideal para as nossas memórias colectivas e individuais. A organização material do espaço surge assim como garante de manutenção e da transmissão da memória do grupo.

Segundo o mesmo autor, o espaço fixa as características do grupo, “isto porque não há memória colectiva que não se envolva num quadro espacial”, e o espaço configura-se como uma variável que persiste no tempo, sendo uma realidade que dura, “as nossas impressões afastam-se umas das outras, não há nada que fique no nosso espírito e não compreenderíamos que pudéssemos rever o passado se ele não se conservasse com efeito pelo meio ambiente que nos envolve” (Halbwachs, 1968:156).

Henri Lefebvre é um dos autores que tem abordado a temática de produção de espaço. A sua obra “*La production de l’espace*”, publicada em 1974, tornou-se numa obra de referência do pensamento anglo-saxónico sobre o espaço. Os antropólogos e investigadores de campo dos estudos culturais, encontraram aí ideias inspiradoras, não só no entendimento da relação entre espaço e cultura contemporânea, mas também para estudos mais vocacionados para as sociabilidades urbanas.

O autor em epígrafe, na sua obra “*La production de l’espace*”, propõe uma nova forma de estudar o espaço, afastada das leituras que as diferentes disciplinas foram realizando (Filosofia, Matemática, etc.).

O conceito de lugar tem sido alvo de novas (re)conceptualizações (Appadurai, 1988a, 1988b; Rodman, 1992; Augé, 1998 são exemplos), superando os trabalhos dos clássicos da antropologia cultural, que até então, apenas abordavam as dimensões espaciais das práticas culturais, suportadas por quadros teóricos, da qual descreviam apenas a paisagem natural do quotidiano.

O lugar traçado como lugar antropológico não é mais do que uma construção social (Augé 1998) do espaço. É um lugar fixado de especialidades, identitário, relacional e histórico (Augé, 1998:59), entendido como um lugar que figura identidades colectivas. Contudo, Augé apresenta uma oposição a este conceito de lugar antropológico, debruçando-se sobre o não-lugar, específico da pós-modernidade, “como um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade” (Silvano, 2001:77). Segundo o Augé e, segundo estas características, o lugar encontra-se materializado em todos os locais

públicos, como sendo superfícies comerciais, auto-estradas, aeroporto, ou seja, que não são pertencentes a ninguém.

Intimamente relacionado com a construção de lugares antropológicos, surge o lugar de memória. Na perspectiva de Augé, os lugares antropológicos integram “lugares antigos: inventariados, classificados e promovidos a lugares de memória (1998:84).

A memória é vista segundo Halbwachs, como um fenómeno social (1997), e de acordo com Pierre Nora os lugares de memória, são os sítios onde a memória se cristaliza. São sítios de memória porque já não existem ‘meios de memória’, os ambientes reais de memória” (1987:07).

O conceito de memória habitualmente refere-se a algo pessoal, mas o conceito também deve ser entendido como um fenómeno colectivo, construído em conjunto e passível de sofrer alterações no decorrer do tempo. Maurice Halbwachs, fez essa mesma referenciação entre a memória individual da colectiva. O autor parte do pressuposto que não existe a memória interior de uma pessoa, mas armazena e relembra as próprias experiências ao longo dos anos, mas que toda a lembrança significativa é um processo socialmente condicionado de reconstrução que se baseia na estrutura social de relíquias culturais e rituais de comunicação de um dado grupo.

Neste sentido, e sintetizando, Le Goff afirma: “a memória é um elemento essencial da identidade, tanto individual quanto colectiva, cuja busca é uma das actividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje” (2003:469).

O património cultural compreende os elementos significativos da memória social de um povo ou de uma nação que englobam os elementos do meio ambiente, o saber do homem no decorrer da história e os bens culturais enquanto produtos concretos do homem. Assim, segundo Peralta, “trata-se de um conceito relativo, que varia com as pessoas e com os grupos que atribuem esse valor, permeável às flutuações da moda e aos critérios de gosto dominantes, matizado pelo figurino intelectual, cultural e psicológico de uma época” (2000:118).

O património cultural identifica-se através da memória e o modo de vida das sociedades, compreendendo tanto elementos materiais como imateriais. O património cultural, constitui um conjunto de elementos para os quais se reconhecem valores que identificam e perpetuam a memória e referência do modo de vida das sociedades. O turismo cultural, segundo Margarida Barreto, tem contribuído para manter edifícios, bairros e cidades, isto

é, “la preservación, conservación y recuperación del patrimonio histórico en sentido amplio, hace arte de um processo de um proceso de más envergadura que es la conservación y recuperación de la memoria” (2007:90). Assim, a memória, tem um contributo fundamental para a identidade nacional.

No âmbito urbano, a tendência da nostalgia face ao património tem recuperações na valorização do passado das cidades, e torna-se numa característica comum das sociedades contemporâneas, afirma a autora Cíntia Nigro. A autora acrescenta que as propostas de revitalização urbana ganham repercussão, caracterizadas como forma de intervenção que desejam valorizar e requalificar o chamado património arquitectónico das cidades. Por outro lado, os projectos de revitalização urbana actuais propõem a valorização dos marcos simbólicos e históricos da área das cidades (2005).

Na perspectiva de Calle Vaquero, as cidades históricas reúnem um património cultural de uma riqueza incontestável, resultado do aglomerado acervo de uma história urbano. Este património compreende uma variedade de tipologias de monumentos, quer de dimensão física (material), como são os grandes monumentos, as estruturas arqueológicas; como a cultura imaterial na sua dimensão urbana, caracterizado por determinados estilos de vida local que se manifestam em tradições artesanais e gastronómicas, festas populares e grandes celebrações religiosas (2006).

Ainda segundo o mesmo autor, “el ciudades históricas constituyen un tipo especial de agomeraciones urbanas, unas donde el patrimonio cultural constituye el principal referente de la identidad urbana”. Ou seja, “se configuran como auténticas joyas urbanas que debemos conservar en las mejores condiciones para su disfrute por las generaciones futuras” (Calle Vaquero, 2006:17).

Assim, as cidades históricas devem ser preservadas e restauradas para que as gerações futuras usufruam desse património, visto que é através deste que nos é dado a conhecer o nosso passado.

O turismo por sua vez, é compreendido nas cidades históricas como nova fonte de riqueza, uma vez que há cada vez mais turistas que procuram estas cidades como principal destino turístico porque, “el patrimonio constituey el núcleo de la identidad urbana de las ciudades históricas y, de forma paralela, la base de su atractivo turístico” (Calle Vaquero:25).

Segundo Jesus, algumas cidades transformam todo o seu tecido urbano num tecido urbano moderno (2008). Esta ideia de renovação que move as cidades motiva uma renovação identitária e uma difusão de novas imagens, que, de certa forma, se efectua de três formas: quer através da dinamização cultural, como a organização de actividades e eventos de diferentes dimensões e regularidades que visam captar novos frequentadores para o espaço público (Ferreira, 1998); Quer através de práticas urbanísticas e arquitectónicas que visam inscrever símbolos moderadores nas paisagens urbanas (Idem); Quer ainda através da instrumentalização, da reinvenção e da revalorização de um património histórico que é o suporte de uma estratégia de criação e de aferição de um espírito de lugar (Peixoto, 2006).

Em qualquer uma das três formas, de renovação identitária verifica-se que os “centros Históricos” são frequentemente instrumentalizados de modo a permitir que a cidade promova uma imagem positiva. Também pode ocorrer o contrário, ou seja, Peixoto indica que na frequente instrumentalização dos “centros históricos” pode permitir a difusão intencional de uma imagem negativa da cidade. Dito de outra forma, o objectivo é permitir uma dramatização da condição da cidade que acaba por funcionar como justificação e factor de legitimação de reivindicação de recursos financeira e de instrumentos legais que agilize, a desejada renovação identitária. (2006).

São a matéria-prima necessária para criar um *décor* que sustenta a introdução de elementos modernos na paisagem urbana. É esta simultaneidade de diversidades entre o “antigo” e o “moderno” no espaço urbano que, em boa parte, reforça o valor da imagem de marca que os “centros históricos” representam (Peixoto, 2006).

3 - Metodologia

Neste ponto procuramos descrever as estratégias e percursos metodológicos adaptados ao longo desta dissertação. Um trabalho de investigação é sempre uma narrativa que se dá a conhecer de uma forma pessoal, que será posteriormente reduzida sob forma textual, a um público que a vai ler, analisar e avaliar.

Em ciências sociais e em especial na antropologia, a metodologia utilizada preferencialmente centra-se na pesquisa qualitativa, fundamentada na própria natureza do problema de pesquisa e dos objectivos propostos.

O pilar central em qualquer trabalho de investigação nas ciências sociais baseia-se maioritariamente no uso de fontes documentais, sendo necessário realizar uma profunda pesquisa bibliográfica. Como refere Moreira, sempre que uma investigação “em ciências sociais envolva estudo de, ou a comparação com um período passado, as fontes documentais tornam-se de imediato a principal fonte de informação para esse mesmo período” (Moreira, 1994:24).

Os dados recolhidos completam várias tipologias de fontes documentais, logo “a pesquisa documental baseia-se maioritariamente na análise de fontes escritas, materializadas sobretudo em revistas e livros” (Albarello e tal. 1997:18). Todos estes documentos foram posteriormente analisados sob a técnica documental (Idem).

Para a obtenção da informação bibliográfica dos temas em estudo, pesquisamos em várias bibliotecas, tais como a biblioteca do ISCSP e ISCTE, da qual adquirimos toda a informação teórica-conceptual necessária. Em relação bibliografia referente ao local em estudo, procurei informações relacionadas com a história da região, da história local, da monumentalidade e componente turística. No âmbito dessa pesquisa visitei a Biblioteca Nacional, a Biblioteca Municipal de Belém, Biblioteca Museu República e Presidência; Biblioteca de Estudos Olisiponenses, Museu da Cidade e Instituto do Turismo de Lisboa. Nessas locais tivemos a oportunidade de consultar arquivos, livros e revistas, elaborados por autores mais ou menos conhecidos que se dedicaram ao estudo do local de Belém, ou fizeram referência ao mesmo em obras sobre Lisboa.

O estudo dos dados qualitativos foi um processo gradual e complexo de categorização da informação, e que foi sendo elaborado à medida que avançavam as leituras, uma perspectiva defendida por vários autores (Moreira, 1994), e cuja “principal tarefa consistirá em categorizar os dados de que se dispõe de modo a estabelecer relações que expliquem os acontecimentos visados na tese” (Moreira, 1994:103).

No que se refere à investigação qualitativa este mostrou ser a opção mais acertada, uma vez que se procurou analisar o processo histórico, cultural e etnográfico no período da “Política do Espírito” do Estado Novo e pós 25 Abril, bem como a narrativa turística relativamente a Belém.

Considerando o elevado número de conceitos abrangidos pelo tema, assim como a quantidade de obras que se analisa acerca do objecto de estudo, é estritamente necessária a selecção cuidadosa e eficaz dos elementos bibliográficos. Especialmente, no que respeita as fontes secundárias que se lhe relacionam e que por serem “constituídos por um livro ou documentos escritos depois de os acontecimentos terem ocorrido ou por alguém que não testemunhou pessoalmente os factos descritos” (Moreira, 1994:30). Assim, deve partir da exploração acerca da credibilidade da fonte.

A análise de conteúdo também foi concretizada na presente pesquisa, sendo segundo Bardin, o método mais cirúrgico e delicado de toda a investigação, com um conjunto de técnicas homogêneas e exaustivas, objectivas e pertinentes (1995).

A análise bibliográfica na sua fase inicial facilitou a possibilidade de proceder a uma delimitação geográfica de Belém, que nos ofereceu informação do ponto de vista simbólico, necessária para o reconhecimento da zona, bem como das suas ruas e praças mais emblemáticas onde a construção da identidade e memória são mais visíveis. O estudo da delimitação geográfica foi facilitado pelo senso comum. O meu conhecimento deste local iniciou-se fora do percurso académico, onde já era frequentadora para lazer e cultura.

Por outro lado, as fontes estatísticas oficiais do INE e do Observatório das Actividades Culturais, mostraram-se proveitosas no fornecimento de dados acerca da actividade turística e de lazer.

No âmbito da pesquisa qualitativa foi também utilizada, a entrevista qualitativa do tipo semi-estruturada, como técnica de recolha de dados. De acordo com Moreira, na utilização deste método deve-se ter uma certa prudência, pois, “adaptar este instrumento de pesquisa ao nível da compreensão e receptibilidade do entrevistado” (Moreira, 1994:133). A utilização deste método teve como particular interesse obter informações complementares à pesquisa bibliográfica.

A entrevista é uma das técnicas mais utilizadas em investigação social. A entrevista semi-estruturada, “baseiam-se em um guião de assuntos, ou questões e o pesquisador tem a

liberdade de introduzir mais questões para a precisão de conceitos ou de obter maior informação sobre o tema desejado” (Grinnell, in Sampieri, 2006:318). Neste sentido o objectivo das entrevistas, “é obter respostas sobre o tema, problema ou tópico de interesse nos termos, a linguagem e a perspectiva do entrevistado (Sampieri, 2006:381).

Deste modo, houve a possibilidade de entrevistar uma das responsáveis pelo novo Museu de Arte Popular, a Dra. Daniela Araújo. O museu reabriu ao público no final de 2010 após vários anos de encerramento. O Museu de Arte Popular, foi um exemplo claro da Ideologia propagandista do Estado Novo. A construção do museu foi um culminar de uma política folclorista em que a grande preocupação na importância da sua projecção foi a confirmação de Portugal como uma nação moderna, mas distinta de todas as outras.

Aquilo que se procurou com esta entrevista, foi fundamentalmente, perceber a forma como a memória e identidade do museu continua a ser preservada, alheio à política ideológica de então, passando a assumir-se como um lugar de lazer, de entretenimento, de investigação, mas fundamentalmente de cultura.

Através de um passeio pedonal pela área monumental de Belém, organizado pela empresa “SAL” - Sistemas de Ar Livre - foi possível obter mais dados relevantes para a elaboração do trabalho.

Esta empresa - “SAL” - presta serviços de animação e turismo na área da natureza, formação outdoor e lazer activo. Após um primeiro contacto com os responsáveis foi participamos num passeio pedonal intitulado *Lisboa Capital do Império*, onde foi possível fazer um reconhecimento da zona, e da sua limitação física. O passeio teve como objectivo apresentar os pontos históricos, bem como a descrição dos monumentos emblemáticos, as praças, ruas, becos, jardins.

Neste caso específico, foi também possível utilizar a entrevista não estruturada, como método qualitativo.

Relativamente aos registos dos dados obtidos nas entrevistas realizadas, foi utilizado o gravador, com as devidas cautelas essenciais ao seu uso. No terreno pude avaliar as vantagens e desvantagens do uso do gravador, que se tornou essencial na utilização feita durante o passeio pedestre, visto este se ter realizado à noite, e ser humanamente impossível registar as entrevistas naquelas condições. A outra razão que levou à escolha da utilização desta ferramenta foi pelo cansaço dos participantes após três horas de caminhada.

Com a consequência da recolha de dados com a entrevista é necessário dar mais um passo na organização da informação. O primeiro passo é “revisar o material, produtos das entrevistas; o segundo, “consiste em preparar os materiais para análise” (Sampieri, 2006:397).

As grandes dificuldades vividas ao longo do processo de inventariação prenderam-se com a selecção documental e o poder de síntese face às inúmeras informações disponibilizadas acerca do objecto de estudo “Belém”. Por outro lado, foram vários os contactos estabelecidos com organismos de relevâncias para a elaboração desta dissertação da qual não obtivemos qualquer resposta. Referimo-nos especificamente ao Departamento de Turismo da Câmara Municipal de Lisboa.

4 - Organização do Trabalho

O trabalho tem início pela parte introdutória. Nesta, são apresentados o tema e problema de pesquisa, e a metodologia que presidem à pesquisa, assim como a estrutura do trabalho, seguindo-se a parte relativa ao desenvolvimento da pesquisa e às conclusões.

A pesquisa integra cinco capítulos. No primeiro, intitulado "A Importância da Arte e da Escultura Monumental na Propaganda Ideológica do Estado Novo", pretende-se apresentar o panorama global da Política Ideológica do Estado Novo, sistematizando a acção do SPN/SNI, desde a instalação do Estado Novo até ao 25 Abril. A Exposição do Mundo Português é aqui apresentada como o exemplo mais óbvio da propaganda Ideológica desse tempo.

No segundo capítulo, é abordada a questão da ruptura com a concepção de monumento. A reapropriação de toda uma estatuária como dos monumentos marcou o carácter ideológico e desempenhou funções e papéis nas sociedades modernas e pós-modernas. Em oposição, iniciou-se um novo sistema cultural, patrimonial e artístico cada vez mais diversificado nas suas formas radicais de intervenção artísticas e culturais, como é o caso do anti-monumento, que se opõem às obras comemorativas convencionais. Aqui a arte pública é dividida entre a estrutura monumental, das grandes comemorações do Estado Novo e a nova forma de expressão artística da arte pública que, mais caracterizou a expressão artística do último terço do séc. XX.

Por sua vez, no terceiro capítulo, em linhas gerais é feita uma breve caracterização de Belém, ou seja, da área em estudo. Aqui pretende-se dar a conhecer de forma sintetizada a histórica, a monumentalidade e os recursos patrimoniais deste núcleo da cidade de Lisboa. No último ponto deste capítulo, analisa-se a problemática da cultura popular e da construção da Identidade Nacional pelo Estado Novo o que vai facilitar uma melhor compreensão da narrativa de Portugal e Belém.

O capítulo cinco traça os aspectos relacionados com as políticas culturais em Portugal após o 25 Abril, precisamente com a democratização da cultura. Procura-se em concreto analisar as novas abordagens e perspectivas políticas, atribuídas ao património cultural, à produção artística, e a acessibilidade dos bens culturais a outras camadas da população que não só a elitista. Neste capítulo, aborda-se igualmente o Museu de Arte Popular, por ser um museu construído sob a ideologia do Estado Novo, e reaberto recentemente com uma abordagem contemporânea. Aqui, decidimos empregar a abreviatura do nome do museu - Museu de Arte popular (MAP), visto ser uma designação que se vulgarizou de tal

forma, que veio a fazer parte do título da exposição permanente que arrancou a abertura do museu: “Os Construtores do MAP, Museu em Construção”.

Por último, no quinto capítulo, ponto confluyente dos anteriores, centramos a análise no desenvolvimento turístico de Belém, e da sua afirmação como local de cultura e lazer.

Para finalizar, realiza-se o balanço, apresentando as conclusões do estudo.

Após a apresentação da bibliografia entendeu-se por bem apresentar algumas informações e dados complementares que embora interessantes não deviam ser incluídos no corpo do texto e, daí, a sua apresentação em anexos.

Capítulo I – A Importância da Arte Escultura Monumental na Propaganda Ideológica do Estado Novo

1.1- Contextualização Histórica e Política do Estado Novo

Em Portugal, até ao 25 Abril de 1974, vigorou o regime autoritário salazarista, instaurado na sequência do golpe militar de 28 de Maio de 1926. Entre o ano de 1930 e 1932 está em curso o processo de transição para o apuramento de um novo projecto político: o Estado Novo. Nestes dezasseis anos de República houve oito presidentes e quarenta e quatro primeiros-ministros. O país com uma população maioritariamente iletrada, encontrava-se no sector político, económico e social, numa situação quase catastrófica. A história de Portugal no século XX é profundamente marcada, temporal e politicamente, segundo Heloísa Paulo, pela implantação e pela permanência do Estado Novo, um Estado antiliberal, antidemocrático, e até fascista (1994).

O estabelecimento de uma nova força nacional concretizou-se através de negociações e compromissos entre vários partidos políticos de direita, na tentativa de estabelecer um representante comum. O compromisso da construção do Estado Novo deve-se então a António Oliveira Salazar, cuja doutrina vigorou até 25 Abril de 1974. A designação de “Estado Novo”, de acordo com Santos, criada sobretudo por razões ideológicas e propagandistas, quis assinalar a entrada numa nova era, iniciada pela Revolução Nacional, marcada por uma concepção antiparlamentar e antiliberal do Estado. Neste sentido, o Estado Novo concluiu o período do liberalismo em Portugal, abrangendo nele não só a Primeira República, como também o Constitucionalismo Monárquico (Santos, 1998).

Em 1926, são promulgados dois decretos cujo teor, de acordo com Paulo, é essencialmente o mesmo: impedir que a liberdade de imprensa possa vir a gerar publicações “que acolhem, instiguem ou provoquem aos cidadãos portugueses a faltar ao cumprimento dos deveres militares, ou ao cometimento de actos atentórios da integridade e independência da Pátria”, isto é, que contenham informações que possam “causar prejuízo ao Estado” (Paulo, 1994:30).

Em 1932, aquando das comemorações do sexto aniversário do golpe militar que derrubou a primeira República Portuguesa, anunciou-se o projecto da nova constituição Política elaborado sob a orientação de Salazar. António Oliveira Salazar constituiu governo em 1932. Em 1933 é criado o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) chefiado por António Ferro, um órgão que se destinava fundamentalmente a veicular a ideologia do regime e a uniformizar o conhecimento da realidade nacional, não deixando espaço à expressão individual. Segundo Santos, o discurso ideológico do Estado Novo evidencia o empenho em revitalizar e apropriar o ímpeto nacionalista, inventando, se necessário,

memórias dos lugares e procurando mostrar o seu valor simbólico em actos solenes e comemorativas. (Santos, 1998). O organismo ganha um campo de acção de carácter especificamente cultural, mas trata-se de uma cultura oficial de acordo com os valores do Estado Novo, cuja tónica dominante, que inspirará todas as iniciativas de carácter cultural, será o nacionalismo e o historicismo (Idem).

No período áureo da afirmação do projecto ideológico do Estado Novo, nos anos 30 e 40, apesar das fragilidades internas, o regime definira um discurso propagandístico claro, agressivo, fundamentador de uma “nova ordem”, procedendo, para tal, quer à revisão purificadora e auto-legitimadora da memória histórica, quer à criação de um conceito integrador e unificador de “cultura popular”, de raiz nacional-etnográfica. (Rosas, 2001). Segundo o autor em epígrafe, o propósito era o de estabelecer uma ideia mítica de “essencialidade portuguesa”, transtemporal e transclassista, que o Estado Novo reassumira ao encerrar o “século negro” do liberalismo e a partir da qual se tratava de “reeducar” os portugueses no quadro de uma nação regenerada e reencontrada consigo própria, com a sua essência eterna e com o seu destino providencial (Idem).

Desta forma, o regime centrou a sua atenção nas questões ligadas ao património e cultura. O espírito nacionalista do regime havia moldado a sua utilização desses sectores à imagem das suas conveniências. Segundo Lira, o Estado Novo parecia estar convencido de que a imagem transmitida era clara: “Portugal era um país que representava o património, que protegia os espólios museológicos, que pugnava pelo respeito aos antepassados ilustres e ao que da sua cultura material havia chegado ao presente” (Lira, 2004:99).

Afirmando através de um discurso ideológico, o Estado Novo esta determinado em revitalizar, inventando se necessário, memórias dos lugares e procurava mostrar o seu valor simbólico em actos solenes e comemorativos. A recuperação e a recontextualização do passado são processos indispensáveis no aparato ideológico do regime, pois como afirma Helena Elias, os monumentos evocativos exaltam a História dos factos históricos triunfais, procurando assim, estimular o encantamento patriótico do povo e estimular a coesão da nação, ou seja, “cada monumento potenciava a narração de um momento triunfal com o objectivo de ensinar a lição da história a todos os cidadãos” (Elias, 2004: 91).

Os anos 30 e 40 foram um período do apogeu do regime salazarista e da sua propaganda. Nestes anos foram inauguradas novas "obras públicas" como por exemplo: hospitais, tribunais, barragens, estádios, quartéis para o Exército, Marinha e Aviação, edifícios

escolares, pousadas, entre outros. Contudo, é na escultura que o Estado Novo dá mais ênfase. Por todo o território português, incluindo o ultramar, ergueram-se os monumentos evocativos aos mortos da Grande Guerra e as estátuas comemorativas dos heróis portugueses como - navegadores, chefes militares, reis, literatos, chefes de governo etc. A escultura salazarista é definida como evocativa, comemorativa e histórica (Paulo, 1994).

A escultura salazarista procurava definir em particularidade, a harmonia com desejo da política do Estado Novo. A arquitectura e pintura deviam fomentar o objectivo de Salazar - evocar a restauração do império português com os seus heróis, e a reconstrução da história gloriosa do país. Porque a história seria, para Salazar, feita sobretudo de manifestações de nacionalismo, de sacrifícios heróicos, da célebre época dos Descobrimentos, que prolongam o passado mas que se voltam para o futuro, para um mundo novo (Bartez, 2009).

A denominada “Política do Espírito” iniciada pelo regime do Estado Novo, que visava transmitir à Nação mensagens de carácter nacionalista e paternalista concretizava-se numa multiplicidade de práticas culturais. Para esclarecer a nação nos valores do nacionalismo e apelar à continuidade da tradição cultural, a propaganda fez muitas vezes uso das ciências e das artes (Bartez, 2009).

Foi através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) nos anos 30, que a política do Estado veio a concretizar-se com maior fulgor e consistência. Criado pelo Decreto-Lei nº 23 054, de 25 de Setembro de 1933, o SPN assumiu-se desde logo como uma ferramenta de controlo ideológico ao serviço do Estado Novo, muito à semelhança daquilo que se passava na Alemanha e Itália, aos quais foi buscar inspiração. Contudo, foi apresentando não como um meio de moldar a opinião pública, mas antes como um instrumento de apoio à governação, que apenas visava informar o grande público. António Oliveira Salazar deixa essa ideia bem explícita na altura da inauguração do Secretariado:

“Em primeiro lugar: o Secretariado denomina-se de propaganda nacional. Quem penetrar bem o seu significado, entenderá que não se trata duma repartição de elogio governativo, que não se trata de elevar artificialmente a estrutura dos homens que ocupam as posições dominantes do Estado; compreenderá que o Secretariado não é um instrumento do Governo mas um instrumento de governo no mais alto significado que a expressão pode ter”.³

³-Discurso proferido por António de Oliveira Salazar em 26 de Outubro de 1933, na inauguração do S.P.N *in* *Catorze anos de Política do Espírito*, edições SNI, 1948, P.13.

O político e escritor António Ferro dirigiu a organização responsável por esta política, consistente na fabricação da imagem de um país, que rejeitando a contemporaneidade projecta a cultura popular de tempos passados. O secretariado promoveu, desta forma, um conjunto de iniciativas de teor “etnográfico”, em que a valorização da Arte do povo (disse António Ferro) é uma das grandes preocupações do Secretariado de Propaganda Nacional.

Desta forma, a actuação do SPN irá ser delineada fundamentalmente, através de diversas iniciativas fomentadas na propaganda ideológica do regime, no desenvolvimento e divulgação da arte popular, como fonte de uma política da Cultura Popular que legitima o Estado, e na redescoberta e promoção de turismo em Portugal. Considera Alves que, desta forma, as diversas iniciativas promovidas, foram ajustadas pela constante necessidade de afirmação de Portugal no estrangeiro, e do seu reconhecimento internacional como factor de prestígio nacional (Alves, 2007b). Este objectivo é conseguido, através das exposições e feiras internacionais, da qual se procura, entre outros, revitalizar o folclore nacional, cumprindo assim um programa que começa desde logo a ser delineado e executado por Ferro, aquando da primeira exposição de arte popular no estrangeiro.

A acção do SPN estendia-se por duas frentes: uma interna, que visava a obtenção do reconhecimento da sociedade portuguesa em torno do ideário do Regime, e outra externa, tentando captar o apoio da opinião pública internacional, como sustento claro do regime que se ia afirmando, assim como para a defesa de todo o espaço colonial. Á primeira competia, entre outras obrigações promover a arte e a literatura nacionais e promover acções de propaganda. Em relação à secção externa, havia a intenção de elucidar a opinião pública estrangeira acerca da sua acção civilizadora e promover a expansão nos grandes centros, de todas as manifestações de arte e da literatura nacionais (Bartez, 2009).

Desta forma e, ainda de acordo com Bartez, o SPN desenvolveu uma política folclorista sistemática e continuada no tempo, com repercussões a nível interno e internacional. Ao longo dos anos 1930 e 1940 o SPN organizou várias exposições de arte popular, promoveu o concurso da Aldeia mais Portuguesa de Portugal, editou livros de temáticas etnográficas. Lançou também espectáculos e palestras de dança e música populares, criou os bailados Verde-Gaio, promoveu concursos de montras, salões e exposições de arte e até, um mecanismo de produção cinematográfica, essencialmente documental, com

algumas excepções no campo da ficção, fundou o MAP, entre outros.⁴ A arte surgia assim, como um meio de produção cultural de grande potencial e visibilidade, que deveria actuar e ser percebida e encarada como um pressuposto de conteúdos propostos pelo organismo.

O SPN detinha objectivos definidos para a cultura e as artes. Nesse sentido, criou três bases fundamentais da "política do espírito", segundo Heloisa Paulo: A primeira, consistia no uso da cultura como meio de propaganda, ou seja, os movimentos culturais deviam ser orientados no sentido de glorificar o regime e o seu chefe. A segunda tinha como objectivo conciliar as tradições e os antigos valores com a modernidade daquele tempo, articulando uma ideologia nacionalista, com as ideias modernistas e futuristas de António Ferro e seus parceiros. Em terceiro e último lugar, e tendo em linha de conta o referido anteriormente, o programa cultural do regime procurava estabelecer uma cultura nacional e popular com base nas suas raízes e nos ideais do regime (1994).

Sobre o carácter autoritário do regime constatou-se que, de acordo com Maria de Lourdes Santos o regime autoritário viu-se no direito de definir que cultura convém aos portugueses e quais os valores que devem informar. Para que isso ocorresse foi fundamental o papel da censura, que correspondia à ideia instituída por Salazar, de que a liberdade de criação artística não servia de justificação para os malefícios que dela poderiam advir para a sociedade, havendo a necessidade de a limitar e orientar social e moralmente. A acção político-cultural do regime exercia-se, também, por via do sistema educativo, onde a Junta de Educação Nacional desempenhava um papel predominante. A Junta dividia-se em várias subsecções, das quais a primeira, a segunda e a quarta eram particularmente relevantes no domínio da cultura (1998).

De acordo com a autora em epígrafe, a primeira, correspondia à educação moral e cívica e tinha como competências: emitir uma avaliação sobre peças ou trabalhos de qualquer género propostos para exibição pública, sobre os argumentos dos filmes e sobre os cânticos nacionais, regionais e educativos; estabelecer o programa de teatro, do cinema e da radiodifusão educativo; definir as regras a que deviam subordinar-se a fiscalização moral e político-social dos espectáculos e a censura, sendo justificadas pelo bem da "saúde moral da vida portuguesa". A segunda subsecção encarregava-se das relações culturais, ocupando-se da representação oficial portuguesa no estrangeiro e na promoção do intercâmbio intelectual, individual e colectivo. Por último, a quarta subsecção estava

⁴ - Para uma descrição mais pormenorizada das actividades do Secretariado, ver Heloísa Paulo, *op. cit.*, pp. 73-139.

destinada à literatura, bibliotecas e arquivos de interesse nacional, e salvaguardar o que pudesse afectar o brio da Nação ou enfraquecer os elementos morais da sua coesão (1998).

Com a Segunda Guerra Mundial vem o regime colocar algumas questões importantes, principalmente devido à derrota dos regimes fascistas na Europa, que vão provocar uma reforma do SPN. Segundo a historiadora Heloísa Paulo, “a Segunda Grande Guerra levanta questões importantes em termos da orientação a ser levada a cabo pelo regime, no que respeita ao próprio posicionamento adoptado por Portugal perante a Europa, e vai suscitar, de igual forma, com a derrota dos regimes fascistas, uma reformulação do regime” (1994:41). Em 1944, com a aproximação do final do conflito, o governo promove a reforma do SPN, publicando o Decreto-Lei nº 33 545 a 23 de Fevereiro desse ano, que concentra num só organismo o Secretariado de Propaganda Nacional, os serviços de Turismo, os serviços de imprensa e de censura, os serviços de exposições nacionais ou internacionais e os serviços de radiodifusão, nascendo desta forma o Secretariado Nacional da Informação Cultura Popular e Turismo (SNI). Este nome vigorou até a altura em que uma nova reforma levou à designação de Secretariado de Estado da Informação e do Turismo.

A censura salazarista evitava com cuidado a difusão das ideias socialistas ou comunistas e de todo o movimento e rebelião contra o regime, as informações das agências de notícias estrangeiras foram controladas e reformuladas pelas agências de informação do Estado. A partir de 1944 o SPN através da censura controlou a imprensa, o teatro, a rádio o cinema e, mais tarde, também a televisão. Desta forma, os serviços de censura orientavam todas as actividades relativas à informação e à fiscalização dos serviços. A literatura portuguesa foi uma das áreas confiscadas e controladas.⁵

António Ferro empenhava-se activamente num conjunto de tarefas que visavam transformar a própria expressão do país. Conhecedor das virtualidades desta arte genuína e nacional, vai conciliar o tradicional com o modernismo latente e sob a égide do “bom gosto” vai coloca-la ao serviço de uma arte “simultaneamente portuguesa e moderna”. O propósito era a alteração do gosto, que passaria a integrar referências da arte popular, criando assim uma arte plástica e uma arte decorativa portuguesa, mas de formas contemporâneas. Assim, o Secretariado procurava levar a cabo uma mudança de

⁵ – Durante o regime foram apreendidas centenas de livros, alguns escritores foram submetidos a julgamento pela sua actividade literária, e exemplo disso temos a proibição da venda do romance de Aquilino Ribeiro, “*Quando os Lobos Uivam*”.

sensibilidade estética dos portugueses pelo qual passavam muitas das práticas de cariz etnográfico e que se dirigia às classes médias e altas (Alves, 2007:65).

Para o efeito, Ferro fez uma incessante procura de novos artistas que interpretassem com forte inspiração uma arte nacional popular. Dessa conciliação entre tradição e modernidade resultou uma nova geração de artistas plásticos, tendo Ferro conseguido assim, instrumentos válidos ao serviço do “ressurgimento nacional” o que se havia comprometido a realizar.

1.2- A Arte ao serviço do Estado Novo: A Arte Popular e Nação na Política Folclorista do SPN/SNI

A cultura salazarista deveria ser simples, de modo a distrair o “bom povo” e contribuir para o esquecimento dos problemas em que não lhes competia pensar. Muitos dos artistas portugueses de todas as artes foram convidados a colaborar, directa ou indirectamente, nas iniciativas do regime. Todos eles marcaram uma intensa actividade propagandística cultural, nos anos 30 e 40, através de diversas exposições organizadas pelo SPN, prémios literários, pavilhões portugueses nas feiras internacionais, marchas populares em Lisboa, desfiles históricos, e o concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal, entre outras iniciativas. De acordo com Coutrim, o Estado necessitava de imagem e ostentação e, para isso, não deixa de convocar continuamente os artistas. É de realçar que os artistas não criam as suas obras para pessoa individualizadas, mas para as massas, isto porque se trata de um processo de sedução colectiva, ainda para isso, necessário que a imagem tenha uma leitura fácil, e uma inteligibilidade imediata. Podemos afirmar, que o Estado serve-se da arte como um meio eficaz de propaganda e de prestígio (Coutrim, 2010).

Contudo, existem vários autores, como é o caso de Vera Alves, que ao fazerem uma análise científica acerca das práticas etnográficas em causa e, principalmente, quando se debruçam sobre o seu público, concluem que o objectivo não seria distrair o povo ou memo inculcar os valores do regime entre as camadas populares. O que se observa é, segundo o autor em epígrafe, que as iniciativas do SPN/SNI em torno da arte popular “(...) não se desenvolveram de forma nenhuma nos limites dos meios rurais e proletariado dirigindo-se amiúde às classes médias e camadas mais altas da sociedade portuguesa, e escolhendo, para se mostrar, em vez das áreas periféricas, os ambientes urbanos e mesmo cosmopolitas” (Alves, 2007:65).

Quanto às questões ideológicas é de notar que o mecanismo ideológico procurava com as diversas manifestações artísticas, a recuperação da tradição. Daí haver uma atenção muito especial dedicada à História não contemporânea, num esforço que demonstra um total interesse em separar aquilo que é tradição daquilo que não agrada aos ideais da época. Ramos do Ó destaca as legitimações pretendidas com a recuperação do passado: “Procura-se no passado as marcas profundas e essenciais de um determinado povo que justifiquem e legitimem um nacionalismo que se deseja exacerbado”. De entre as todas as formas artísticas, a arquitectura é a que mais se destaca, e a mais solicitada, uma vez que ela “é o símbolo por excelência da grandiosidade, do aparato, do poder” (Ramos do Ó:1987:178). Nestes anos foram inauguradas muitas novas “obras públicas” como por exemplo: hospitais, barragens, quartéis para o Exército, Marinha e Avaliação, edifícios

escolares, pousadas. A exaltação do passado é uma constante, a arte, neste sentido, serve para demonstrar uma forte coesão do presente, uma imagem de unidade e ordem nacionais (idem).

Ainda, segundo Ramos do Ó, a palavra de ordem era a modificação do gosto, como aliás já foi referido, que deveria integrar referências da arte popular, ajudando a criar uma arte decorativa e uma arte plástica contemporânea, mas de feição nacional. É aí que Ferro, encontra uma forma de individualizar a nação portuguesa, dando maior visibilidade face ao exterior. Um exemplo claro desta política de Ferro, foi a invenção das pousadas de Portugal em 1942, cuja decoração ficou a cargo do SPN. A aposta do estilo rústico e moderno abrangia também espaços como restaurantes, cafés e mesmo casas dos elementos das classes médias (Ramos do Ó, 1987).

Aquilo que procurava a política do Secretariado passava sobretudo, por uma forte fixação e embelezamento dos materiais da cultura popular. Esta política, segundo Alves, apresentava uma imagem do campo deturpada de sinais de miséria e sujidade, no caso, a cultura é transformada em objecto de contemplação, aspecto que por si só, tende a anular qualquer imagem das dificuldades para que passavam os trabalhadores rurais nos anos 1930 e 1940 (Alves:2007b).

Desta forma, a cultura popular apresentada pelo SPN é também a cultura do mundo rural e, quando António Ferro fala de povo, refere-se aos habitantes das vilas e aldeias, o oposto do que ele achava “o povo retórico”, o povo discurso, falseamento povo, “mascarado de povo”⁶, referindo-se desta forma, às massas dos grandes centros urbanos, mais cépticos à propaganda política e às revoltas sociais. No entanto para Alves, “não se trata, pois, apenas da rejeição da cultura das camadas populares urbanas, no que não cabe a figura do camponês enquanto força de trabalho, ou os conflitos sociais e a violência inerentes à vida agrária; um retrato que transforma os indícios de miséria numa imagem benévola da pobreza., conotada com a simplicidade e do desprendimento dos bens materiais” (Alves, 2007b: 71).

A recuperação e a contextualização da história e do passado são processos fundamentais no aparato ideológico do regime. Procurava-se assim, estimular o encantamento patriótico e do povo e estimular a coesão da nação. Desta forma, cada monumento potenciava a narração de um momento triunfal com o objectivo de transmitir a lição da história a todos os portugueses. O governo de Salazar empenhou-se em salvaguardar o património

⁶ – in, Diário de Notícias, 5 Junho de 1936.

cultural e na criação de museus que exemplificassem o Portugal “puro e tradicional”. (Alves, 2007). O Museu de Arte Popular é um exemplo claro disso. Aberto em 1948, perto do espaço da Exposição do Mundo Português, é o último grande exemplo da política folclorista. O Museu de Arte Popular veiculava uma imagem do povo que ia ao encontro do projecto social e político do regime, e a única grande preocupação que orientou essa política e, nessa medida, o projecto do próprio museu, foi a da afirmação de Portugal como uma nação moderna, mas distinta de todas as outras (Idem).

No âmbito da cultura, assiste-se a um investimento significativo no plano simbólico/ideológico com o objectivo de legitimar o projecto nacional do regime. Segundo Alves, a arte e a cultura tornaram-se instrumentos políticos importantes e peças fundamentais que auxiliavam a construção de uma imagem de identidade nacional, ajustada ao gosto do Estado centralizador que definia os valores culturais a serem preservados pela sociedade, associando cultura e política como condição para o progresso social (2007)

A questão da cultura popular sempre associada a um “Portugal Rural” constituiu um tema central da etnografia e da antropologia ao longo de décadas no País. A antropologia adquiriu uma importância fundamental no processo explicativo sobre a importância relativamente à cultura popular. Durante o Estado Novo, e como refere Maria Bartz, a etnografia aparece concretamente ligada à política do espírito, a qual irá privilegiar uma concepção da cultura popular (2009).

Embora a arte popular tenha um papel de destaque nas realizações do SPN/SNI, outros componentes da cultura popular serão contudo aproveitados, tais como o folclore, a dança, o traje, ou seja, tudo o que seja susceptível de coreografar uma cultura popular.

Até sensivelmente ao ano de 1968, o SPN/SNI concentrou-se a sua acção em grandes realizações, cujo objectivo maior era uma certa “portugalidade” que deveria concretizar o Estado Novo. Um dos grandes objectivos da propaganda, de acordo com o historiador Ramos do Ó, seria afirmar a união do povo, numa exaltação patriótica, em torno de um Portugal Rural. Desta forma, e com o objectivo de explorar a imagem do país Rural são criados vários concursos, como o “Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal”, em 1938, e dos “Bailados Verde-Gaio”, em 1940. Neste ano a exploração da ideia de portugalidade é levada ao seu extremo, com o início do Duplo Centenário da Fundação e da Restauração de Portugal, cuja grande realização foi a Exposição do Mundo Português (1987).

Entre muitas outras actividades, o SPN/SNI instituiu, a partir de 1934, a criação de Prémios Literários, destinados a distinguir grandes obras publicadas anualmente, verificando-se que os vencedores eram autores cuja obra se aproximava dos ideais do regime. Em 1935, criou prémios também para as Artes Plásticas. No mesmo ano, dá início ao projecto “Cinema Ambulante”, que visava levar as produções cinematográficas aos meios rurais. Essas produções muitas vezes eram pequenos filmes de propaganda feitos pelos próprios organismos. (Paulo, 1994).

Muitas das acções de propaganda do SPN/SNI foram publicadas. Entre 1933 e 1968 o organismo promoveu uma intensa actividade editorial, sendo responsável pelo lançamento de diversas obras. Entre as de maior relevo avultam várias colecções de propaganda ideológica, tais como *Idearium - Antologia do Pensamento Português*, organizada por José Calvet de Magalhães; como a colecção *Grandes Portugueses*, de Virgínia de Castro de Almeida e, ainda, um conjunto de biografias de figuras históricas cujo público-alvo era o segmento mais jovem da população. Muitas destas publicações, assumiam-se, na verdade, como a principal ferramenta de propaganda política e cultural do Estado Novo, para a obtenção de reconhecimento nacional e internacional.

A política folclorista tinha também uma dimensão internacional: “Dar um retrato de Portugal ao mundo - eis uma dimensão crucial ao programa que Ferro vai tentar através da política folclorista que desenvolveu enquanto director do SPN/SNI” (Alves, 2007:67). Neste sentido, há por parte do Secretariado uma intenção de imergir uma nação “civilizadora e moderna”, mas com uma série de particularidades que a diferenciaram de todas as outras. Para tal, existe um trabalho de modernização e simultaneamente de “aportuguesamento de Portugal”, que se destinava sobretudo às classes médias, “aquelas afinal com disponibilidade financeira e apetência cultural - como o consume de artes ou o turismo - que os transformava nos potenciais agentes de renovação estética que o SNI pretendia implantar” (Alves, 2007:67).

Em 1935, o SPN/SNI começa a publicitar o “Novo Portugal” no estrangeiro, através da participação em feiras internacionais com a organização de pavilhões, começando pela Exposição de Arte Portuguesa em Genebra, à qual se seguiram a Exposição Internacional de Paris, em 1937, e a de Nova Iorque em 1939.

Em relação às exposições temporárias, organizadas claramente com fins ideológico ou de propaganda, é possível reunir em três grandes temas a maior parte das realizações do Estado Novo, tais como: o Império Colonial e Descobrimientos Marítimos; Cultura e Artes

e; ainda Obras do Estado Novo, todos eles com a finalidade de entendimento da grandeza dos fenómenos.

No que diz respeito ao Império Colonial e aos Descobrimentos Marítimos, de facto, o nacionalismo português assentava uma parte substancial da sua fundamentação na existência de um império, entendido como “idade do ouro” da Nação Portuguesa. As exposições temporárias reflectiram esta perspectiva tendo algumas sido elaboradas exclusivamente sobre esta temática. Como exemplo temos a Exposição Portuguesa (Porto, 1934), a Exposição Histórica da Ocupação (Lisboa, 1937) e a Exposição Henriquina (Lisboa, 1960) (Ferreira, 1987).

A Exposição do Mundo Português, em Belém (1940), foi o momento marcante onde o regime consolidou a sua imagem. Para a Exposição do Mundo Português, o Estado Novo inicia uma intervenção urbana, a mais intensa que ocorreu em Belém no século XX, tal como é ilustrado por Ferreira: “ esta operação constituirá um exemplo de nova Lisboa, Capital do Império que o Estado Novo quer produzir” (Ferreira, 1987: 205). Em simultâneo, prepara-se um plano de renovação urbanística provisória onde as intervenções artísticas assumirão um papel relevante atendendo aos propósitos políticos do regime. A Exposição do Mundo Português distribuiu-se por três grandes núcleos: a Secção Histórica, a Secção de Etnografia Colonial e a Secção de Etnografia Metropolitana (Centro Regional), com o objectivo de constituir uma síntese da civilização portuguesa. A inauguração foi na Sé Catedral de Lisboa no dia 2 de Junho de 1940 e encerrou a 2 de Dezembro do mesmo ano (Idem).

A nível financeiro, o Estado Novo tinha a intenção de recuperar a economia e estabelecer um equilíbrio monetário, que veio a concretizar-se por Salazar, nos finais da década de vinte. A recuperação económica foi um dos trunfos de propaganda, tanto para a realização de exposições nacionais como internacionais. Para além disso, o regime tinha, segundo Lira, outros objectivos: “por um lado, granjear apoios internos e o reconhecimento da Nação relativamente à grande obra de seu chefe; por outro lado, entendia o Estado Novo que, externamente, Portugal precisava de apagar a mácula causada pelos desvarios da política externa (...) dos finais da Monarquia e da Primeira República” (Lira, 1999).

E ainda, de acordo com as obras do Estado, devemos salientar a importância atribuída ao sector industrial. O país era um país rural, contudo, necessitando de se industrializar para conseguir manter a independência económica. Desta forma, e para demonstrar que o Estado também estava activo neste sector, em 1957, foi organizada uma exposição intitulada “conheça a sua terra como país industrial”. Nesta exposição foram apresentadas

inúmeras fotografias de indústrias criadas ou desenvolvidas sob o Estado Novo de norte a sul do país.

A política iniciada em 1935 pelo Secretariado, de arte popular, manteve-se, com as criações artísticas do povo português. Estas experiências estimulantes e com êxitos alcançados em exposições de arte popular ao longo dos anos, quer em território nacional como internacional, permitiram em 1940 a realização em Lisboa, da grande Exposição do Mundo Português. Nessa exposição será dado lugar de destaque e relevo à arte popular, como uma imagem da cultura portuguesa, como indica a historiadora Heloisa Paulo (1994).

1.3 - A Exposição do Mundo Português como Exemplo da Política do Estado

Para se ter uma verdadeira noção de como a cultura e o monumento serviam a ideologia do Estado Novo, é fundamental analisar a “Exposição do Mundo Português”. Esta exposição foi inaugurada a 13 de Julho de 1940, com o objectivo de mostrar aos portugueses a grandeza da sua história e reforçar o nacionalismo.

O Estado português à semelhança de outros regimes políticos fascistas da época, promoveu uma série de iniciativas culturais, onde se destacam as grandes cerimónias públicas comemorativas, enquadradas nos programas de propaganda, empenhados em mobilizar as massas (Alves, 2007).

É de assinalar que a Exposição do Mundo Português decorreu já no decurso da Grande Guerra. Numa altura em que a Europa está em conflito, em plena segunda Guerra Mundial, em Portugal, ou seja, como assinala Ramos do Ó: “o Regime de Salazar (...), à margem do conflito do seu tempo, iniciava uma viagem singular ao interior da sua história, do seu passado” (1987:197). Aquilo que se pretendia com a Exposição remetia, essencialmente, para a tradição e a história.

Segundo Castro, a vontade de se realizar uma exposição a nível nacional e internacional evocando o “*Portugal Maior*”, nasceu desde muito cedo (Castro, 1940:43). A 20 de Fevereiro de 1929, Agostinho de Campos publicou no *Diário de Notícias*, onde produzia uma carta “*Um português ausente de Portugal*”, atribuída a Alberto de Oliveira, pela primeira vez o pensamento ode Estado Novo. Esta exposição iria coincidir com as comemorações do oitavo Centenário da Fundação de Portugal, data que tinha a curiosa vantagem de também coincidir “centenariamente” com 1640, data da independência restaurada (Alves:2007).

No entanto, só nove anos mais tarde, é que Oliveira Salazar anuncia numa extensa e pormenorizada “*Nota Oficial da presidência do Conselho*”, a celebração centenária das duas datas, de 1940 e de 1640. Na “*Nota Oficial*”⁷, o Presidente do Conselho começa por definir e identificar as razões que justificam as comemorações centenárias, e refere-se às duas datas das comemorações.⁸ É aqui também que transmite ao povo português uma

⁷ – A “*Nota Oficial*”, é publicada a 27 de Março de 1938 no *Diário de Notícias* e impressa na página um da *Revista dos Centenários*, em Março de 1938. Nesta “*Nota Oficial*”, Salazar, apresenta treze pontos para a concretização dos trabalhos.

⁸ – Em 1939, comemora-se os oitocentos anos da Formação de Portugal e em 1940, o terceiro Centenário da Restauração. A junção das datas e a sua concentração em 1940 serviu certamente ao programa das celebrações e facilitou a gestão do pouco tempo que se dispunha para a sua preparação.

mensagem de alegria e confiança em si próprio, o que, aliado à pressão do tempo e ao seu entusiasmo criador, fará com que nos serviços públicos e particulares, o ritmo da actividade seja acelerado e se afirme, mais uma vez, a capacidade criadora de Portugal (Silva, 2008).

A par do projecto da Grande Exposição do Mundo Português, foi igualmente previsto por Salazar a realização de outras exposições, tais como, “Exposição de Arte Portuguesa”, “Grande Exposição Etnográfica”, “Grande Exposição do Estado Novo”, e ainda outras pequenas exposições locais como, uma de Ourivesaria em Coimbra, outra de Barroco no Porto, etc.⁹

A tarefa de apresentar as comemorações do duplo Centenário da Fundação e de Restauração de Portugal ficou a cargo de Augusto Coelho, que em Fevereiro de 1939 faz uma apresentação da primeira ideia do conjunto da Exposição do Mundo Português, com a publicação de uma planta geral, a primeira apresentação pública do recinto da Exposição, e ainda a publicação de uma planta da secção etnográfica e colonial, a integrar no Jardim Colonial¹⁰, cedido à exposição pelo Ministro das Colónias (Acciaiuoli:1998).

Belém com a sua característica histórica ligada ao Tejo e aos descobrimentos - Torre de Belém e Mosteiro dos Jerónimos - tornou-se num lugar de eleição do Estado Novo para equivaler a obra do Estado aos grandes feitos nacionais de outras épocas. Por esta razão os dois monumentos tornaram-se objectos de apropriação simbólica para efeitos do programa dos centenários, “(...) pareceu-me desde o primeiro momento que uma exposição do Mundo Português - quer dizer, uma exposição da História de Portugal - não poderia afastar-se da vida do Tejo, nossa estrada universal, caminho histórico da nossa universalidade, centro geográfico da nossa civilização latina e atlântica” (Castro,1940).

Segundo Marina Tavares Dias, “no início de 1939, a área a demolir está terminada. Cottinello Telmo, define a área a demolir como a que fica para lá dos Pastéis de Belém. Em Fevereiro começam os despejos (...) na primavera de 1939, o bairro começa a assemelhar-se a um estaleiro” (1996:194-192).¹¹ A exposição cujo arquitecto principal é Cottinelli Telmo, procurava atingir o nível máximo de outras exposições internacionais.

⁹ - Para informações complementares acerca das Exposições verificar Anexo nº 4.

¹⁰ - Actual Jardim Colonial, em Belém

¹¹ - Para melhor entendimento acerca desta matéria, veja-se o anexo n.º5.

No total, a Exposição do Mundo Português¹², ocupou uma área de cerca de 560 mil metros quadrados na parte ocidental de Lisboa, perto da Torre de Belém, de onde as naus e as caravelas teriam partido para as aventuras marítimas séculos antes, assim como, do Mosteiro dos Jerónimos tornando-se um dos principais eventos de consagração do regime e de Salazar (Almeida, 2004).

Desde cedo os arquitectos mostraram um certo esforço em realçar uma sintonia entre os Jerónimos e o Tejo e a Praça Afonso de Albuquerque e Belém, em sintonia com as referências do passado histórico dos navegadores. Acciaiuoli afirma, “o centro do recinto, o palco da exposição inteira, dava a primeira nota dessa preocupação no desenho de uma enorme praça - a praça do Império - aberta ao rio e definida pelo Mosteiro dos Jerónimos e por isso longos pavilhões - os maiores de todo o conjunto - perpendiculares ao monumento” (1998:118). Pensando em todos os pormenores o arquitecto Cottinelli idealizou para a zona central da praça uma fonte luminosa, com jactos de água que, a partir de um automatismo, variavam em cores.

Figura 1 - Mapa da Exposição Do Mundo Português



In, <http://revelarlx.cm-lisboa.pt>

¹² - Não há um estudo aturado sobre o impacte da exposição junto do público. Certos autores falam de uma grande afluência de visitantes, mas Margarida Acciaiuoli (1998: 201-202), recorrendo ao testemunho de jornais, chama a atenção para a fraca adesão da população na fase inicial do certame, aparentemente devida ao custo das entradas. Ter-se-ão, depois, estabelecido «dias populares» com redução no preço dos ingressos, sendo, assim, possível que a quantidade de público tivesse aumentado substancialmente ao longo dos seis meses que durou o certame.

Não podemos deixar de evidenciar a importância que a construção desta praça teve no conjunto da Exposição, como lugar simbólico do centro do Mundo Português, de um idealizado Império. A praça do Império, ficaria praticamente inalterada desde 1940, como testemunho desse vontade de ser e criar um grande Império (Acciaiuoli:1998).

Como indica Margarida Acciaiuoli, a cidade histórica foi erguida em catorze meses. Todo o processo foi bastante breve e, em poucos meses, os projectos foram concebidos. No entanto, apenas documentos e fotografias como únicas provas da sua breve presença. Os edifícios que fizeram parte da Exposição não ficaram expostos nem foram sujeitos às marcas do tempo. Foram pensados, segundo estruturas provisórias, para serem montados e desmontados no final do tempo previsto da sua exposição. As memórias que hoje temos dependem quase exclusivamente dos registos que se fizeram (Acciaiuoli, 1998).

No entanto, não podemos deixar de fazer referência ao monumento do Padrão dos Descobrimentos, e a sua importância no remate da Praça do Império sobre o rio. O Infante D. Henrique é a figura incontornável na temática artística oficial do regime, promovido como o impulsionador das Descobertas e tratado como ícone nacional nas variadas iniciativas culturais. No caso Acciaiuoli sublinha ainda que, o Infante é considerado como uma das figuras ilustres do passado (1998). E de facto, isso constata-se pela classificação do monumento como Património Mundial pela UNESCO¹³

A arquitectura do monumento foi também de Cottinelli Telmo e a escultura de Leopoldo Almeida. Só em 1960, por ocasião das Comemorações Henriquinas, foi feita uma réplica, em pedra rosal, do Padrão Original. No contexto da sua reedificação, agora em pedra, foram definidos os espaços internos do monumento - como o elevador que transporta os visitantes até ao seu topo, as salas e os acessos (Silva: 2008). Segundo Elias, o monumento compõe uma multiplicidade de símbolos, tais como: a dilatação da fé; a ligação da ofensiva cristã das armas, evidenciadas na enorme cruz de espada que cobre toda a altura da parte posterior do monumento, isto é, representa a “missão civilizadora” defendidos pelo Estado Novo, e a posição das figuras em fila, em ascensão e em adoração ao infante, inicia a “partida” (Elias, 2004:83).

A Exposição do Mundo Português evidenciou os ideais do Estado Novo e exaltação da Pátria. Ela caracterizou-se pela abordagem histórica e política - a comemoração do duplo Centenário e a Restauração de 1640 - e fez parte de um conjunto de festividades

¹³ - Esta classificação por parte da UNESCO teve lugar a dia 7 de Junho de 2007.

promovidas a propósito, que apelavam a um forte sentimento de vitalidade e fé nacional, num discurso que o Estado Novo se apoiava.

Segundo José Almeida, a exposição caracterizada pela temática histórica, com grande destaque dado à época dos Descobrimentos e ao Império, organiza-se em torno de um conjunto de pavilhões evocadores das glórias do passado nacional. Temos como caracterizadores: o Pavilhão da Fundação; o da Formação e Conquista; o da Independência, o dos Descobrimentos, o da Colonização, o dos Portugueses no Mundo e ainda o Pavilhão de Honra e de Lisboa, onde também se expunha documentação histórica relativa ao Império (Almeida, 2004).

Figura 2 - Pavilhão da Honra



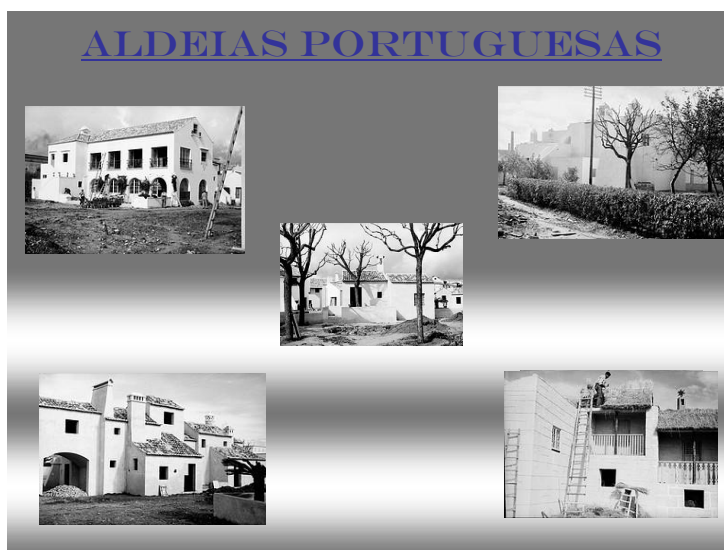
In, <http://revelarlx.cm-lisboa.pt>

O recinto da Exposição estava organizado por secções, isto é, áreas dedicadas aos grandes temas, tais como a secção Histórica e a secção da Vida Popular. Castro no seu discurso inaugural apresenta a composição da Exposição. “(...) a exposição foi dividida por vários pavilhões: Palácio da Fundação, Palácio da Independência, Pavilhão dos Descobrimentos, Pavilhão da Colonização, Pavilhão da Propaganda da Fé, Pavilhão dos Portugueses no Mundo, Pavilhão do Brasil, Pavilhão das Artes, ciências e Letras, Pavilhão e Lisboa, Pavilhão Central” (Castro, 1940:20).

A Secção da Vida Popular, dentro da qual figura uma reconstituição das Aldeias Portuguesas e a secção Colonial, foi instalada no Jardim Colonial, com os seus inúmeros pequenos pavilhões coloniais com reconstituições de aldeias indígenas. A Secção Histórica foi a que se mostrou mais complexa, concretizada através da construção de um grande número de edifícios e equipamentos de referência histórica, afigurando a secção

mais vasta de todo o certame. A Exposição Histórica Portuguesa era também composta por duas grandes secções, a Etnografia Metropolitana e a Etnografia Colonial (1940).

Figura 3 - Aldeias Portuguesas



In, <http://revelarlx.cm-lisboa.pt>

A Etnografia Metropolitana era composta por duas secções: uma área propriamente expositiva, intitulada Secção da Vida Popular e formada por vários pavilhões organizados em torno de edifícios e artefactos populares, e o Recinto das Aldeias Portuguesas. Neste ultimo, estava representada por tipologias Aldeãs de Trás-os-Montes, Beira Alta, Beira Baixa, Minho, Douro, Beira Litoral, Alto e Baixo Alentejo, Estremadura, Ribatejo, Algarve e ainda Açores e Madeira. Neste recinto, segundo Alves, o visitante podia contemplar a réplica das casas rústicas de diferentes regiões do país, dispostas ao longo de ruas, largos e pátios, e avenidas com a presença de gente vinda da província que aí reconstituía cenas de trabalho e animação rurais: vários artesãos trabalhavam nas suas peças; assistia-se encenações de danças e cantares; podia ver-se reconstituições de interiores; havia uma feira onde eram vendidos objectos de produção regional, lojas, uma taberna (Alves, 2007).

A Secção da Vida Popular, tinha uma apresentação diferente, estando distribuído por várias salas e pavilhões, em torno de núcleos temáticos como a ourivesaria, a doçaria, a tecelagem ou os transportes terrestres. Esta Secção centrava-se na exibição de objectos de produção popular, exaltados através de arranjos de impacte estético.

De acordo com o *“Roteiro do Centro Regional”*, a visita à Secção da Vida Popular, começaria pelo Pavilhão do Prólogo, onde se apresentava uma evocação do povo português em painéis alegóricos e um conjunto de pequenos bonecos através dos quais

se pretendia representar, de forma sintética, tipos de actividades populares que poderiam ser observados com mais precisão nos pavilhões que se seguiam. No Pavilhão da Ourivesaria, de pequenas dimensões, apresentava-se uma temática muito direccionada à ourivesaria em filigrana (Acciouoli:1998). No Pavilhão da Terra e do Mar exhibia-se a arte pastoril, artefactos associados à caça, e uma serie de objectos relacionados com a actividade e as crenças dos pescadores. Evocava-se também os santos populares e mostrava-se artefactos de pirotecnia usados nos areias (Alves: 2007).

O quarto Pavilhão, o das Artes e Industrias, era constituído por vários espaços dedicados a diferentes tipos de ofícios da arte rústica: começava-se por uma secção dedicada à Luminária Popular, com a exposição de bonecos de barro de diferentes regiões do país; uma sala da cestaria; e uma secção dedicada a objectos de metal e à arte da carpintaria. O Pavilhão “dos transportes, da tecelagem e da olaria”, apresentava carros de lavoura, trajes vários, teares, objectos e louça de barro de várias proveniências. Finalmente, o sexto pavilhão, “da Doçaria”, no qual estavam expostos doces da tradição local e caseiros (Alves: 2007b).

A denominada etnografia da metrópole conferia a António Ferro¹⁴ uma oportunidade semelhante para demonstrar o vigor actual da nação, ao mesmo tempo que remetia os portugueses para as suas supostas raízes ancestrais. Enquanto idioma identitário, a arte popular teria essa vantagem em relação ao culto da história: a afirmação da nação no presente e não apenas como entidade do passado. Segundo a antropóloga Vera Alves, esta dimensão é sublinhada pela utilização da equipa de decoradores do SPN nos pavilhões etnográficos do certame, em especial na Secção da Vida Popular. O apoio aos pintores modernistas foi uma das marcas da acção deste organismo e, seguindo as palavras do próprio Ferro nas célebres entrevistas que fizera a Salazar, em 1932, relevava precisamente da necessidade de afirmar o país na sua contemporaneidade (Alves, 2007).

O programa comemorativo teve um objectivo patriótico explícito e os organizadores nunca permitiram às suas audiências que o esquecessem. A Exposição pretendida, acima de tudo, ensinar aos visitantes “*como ser português*”, como indica Castro:

“Não é apenas conhecer a tradição e amar a imortalidade da nossa Raça: é também sentir o seu apêlo e confiar na sua voz que, do Passado, nos fala para nos ensinar o Presente. Não é apenas catalogar glórias: é partilha-las e vivê-las. Não é somente louvar e admirar - é também crer. (...) Saber ser português é orgulho e

¹⁴ - Para um melhor entendimento acerca desta matéria, veja-se o Anexo 3.

ideal, é devoção e êxtase, é sacrifício e enlevo. A lição da Exposição não pode ser outra” (1940:95).

As celebrações eram vistas ao mesmo tempo como um acto de devoção patriótica aos antepassados e segundo Salazar, “um magnífico acto de fé (...) na nossa vitalidade e na capacidade realizadora dos portugueses, fé no Futuro de Portugal e na continuidade de sua história (...). Estamos aqui precisamente por confiarmos nos valores eternos da Pátria”, proclamou Salazar na cerimónia comemorativa da Fundação (1940). A Nação era o valor absoluto unificador da comunidade. O ano de 1940 foi apresentado como um ano sagrado da *família nacional*, pelo que todos tinham uma obrigação moral de participar.

Afirmando a Nação como uma entidade natural, o regime celebrava, ao mesmo tempo tanto as elites do passado, que terão tornado Portugal grande, como os líderes de então, vistos como garantia da grandeza presente e futura (Almeida, 2004). A Exposição através da evocação histórica e da apresentação dos vários aspectos da presença portuguesa no mundo, pretendia dar uma imagem de unidade e de estabilidade do império português, num período em que o mundo se debatia com a segunda Guerra Mundial (Bonneville, 1999).

A Exposição do Mundo Português traduziu-se claramente, num acto propagandístico de carácter histórico, em que Castro no seu discurso proferido na inauguração destacou, “podem dar-se a esta exposição três objectivos: em primeiro lugar, a projecção sobre o passado, como uma galeria de imagens da fundação e da existência nacional, da fundação universal, cristã e evangelizadora, da Raça, da glória marítima e colonial, do Império; em segundo lugar, a afirmação das forças morais, políticas e criadoras do presente; em terceiro lugar, uma auto-fé no futuro. Esses três objectivos reúnem-se num só: testemunho e apoteose da Consciência nacional” (Castro, 1956: s/p.).

A propaganda nacional elaborada pelo Estado Novo não se dirigia unicamente aos portugueses, pois tinha também como intenção publicitar a imagem de Portugal no estrangeiro. Desta forma, a reforma turística em Portugal, dirigida por António Ferro, mostrou-se coerente com a ideologia do Regime e constituiu uma peça fundamental no desenvolvimento e aceitação do Estado pela Nação. De acordo com Alves, Ferro foi

sensível à realidade turística da época, especialmente no que diz respeito às políticas do turismo externo, para uma melhor divulgação do país. (Alves, 2007).¹⁵

A Exposição do Mundo Português, tratando-se também de uma exposição temporária, pouco restou dos seus vestígios nos dias de hoje. “A memória de uma grande festa, principal legado da Exposição do Mundo Português aos lisboetas, vai-se extinguindo com as gerações que passam. Belém não ganhou nem perdeu distinção ou notoriedade” (Dias, 1996: 202). São poucos os símbolos de Império, que se mantêm nos dias de hoje. Restam alguns pavilhões à beira rio, para oriente onde se instalaram a Associação Naval e alguns Ateliers, a instalação do Museu de Arte Popular (que reabriu este ano ao público, com uma colecção intitulada “O MAP em construção”), o Espelho de Água, o Padrão das Descobertas e o arranjo da Praça do Império. (Dias, 1996).

¹⁵ – Como exemplo da política Folclorista promovida por António Ferro para o exterior temos: a exposição organizada em Genebra junto das Sociedades das Nações, os pavilhões portugueses da “Exposição Internacional de Paris” de 1937, a “Feira Mundial de Nova Iorque” de 1939, e por fim as exposições de Madrid em 1943, e em Sevilha e Valência no ano seguinte.

Capítulo II - A Ruptura com a concepção de Monumento: O Anti-Monumento

2.1 - A Transformação Histórica da Arte Pública

Historicamente ergueram-se monumentos ou construções majestosas destinadas a transmitir a memória de um facto ou de uma pessoa notável. Esses monumentos foram concebidos de preferência com materiais duráveis, e instalados em espaços urbanos e participaram no culto da memória e da permanência, na invenção de uma consciência colectiva e na construção do chamado espaço público. E como já tivemos oportunidade de analisar, os monumentos eram relacionados com o discurso ideológico ou institucional e erguidos dentro dos critérios normativos vigentes da qualidade artística. Estes eram, por sua vez, preservados, valorizados, e reconhecidos socialmente como marcadores permanentes da identidade local nacional.

Os modernistas recusaram a longa tradição de monumentos artísticos ou cívicos e os valores artísticos vigentes. O conceito da arte pública surgiu durante os anos 60, do séc. XX, para concretizar um novo tipo de intervenção artística no espaço público que se distinguia do tradicional monumento comemorativo. Segundo Hunting, até a essa altura, as obras monumentais e imponentes, geralmente erguidas nas praças das cidades, e que valorizavam a arquitectura e o embelezamento eram consideradas como exemplos de arte pública. Esses monumentos traziam o registo da história. (Hunting: 2005).

Até à esfera referida, não ocorreram transformações significativas a nível da estatuária pública até porque, segundo João Pedro Regatão, a Europa continuava profundamente marcada pela construção de monumentos públicos comemorativos que prolongavam a tradição académica (Regatão, 2003).

Quando falamos da arte pública, podemos encontrar o princípio do conceito no trabalho de alguns dos pioneiros da Urbanismo como Ildefonso Cerdá.¹⁶ Em Barcelona ele contestou o ornamento como elemento necessário para as novas cidades e como indica Susana Piteira, desde 1897 estes pioneiros começaram a falar de arte no exterior e em arte urbana, para tentar definir uma relação entre os planos urbanos e a inserção de trabalhos de artistas no desenho da cidade (Piteira, 2002).

¹⁶—Entre os anos de 1833-1835 Cerdá seguiu os cursos de desenho, arquitectura e matemática em Barcelona. Durante a década 1850, Cerdà começa seus estudos sobre a cidade de Barcelona e seu *ensanche* (extensão). O *Plano Cerdá* de extensão da cidade de Barcelona foi aprovado em Maio de 1860, após concurso realizado em 1859.

²¹—Op. Cit.: PITEIRA, Susana, *A Simbologia da Escultura Pública*, VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, 2002, Rio de Janeiro.

O caminho para a criação da estatuária pública não foi um processo fácil, “a substituição da densidade da massa escultórica pelo vazio criou um dinamismo pouco comum para um monumento público, desencadeando a rejeição imediata da sua encomenda” (Regatão, 2003:58). O autor em epígrafe, apresenta-nos vários exemplos de artistas que ao longo do séc. XX apontaram o fim do monumento, criando obras contemporâneas, referindo-se desta forma, às esculturas de Rodim, Brancusi e Picasso, como artistas reivindicadores de uma nova função para o monumento público, com espaço envolvente e espectadores.

Rodim com a obra denominada de “*O Pescador*”, Brancusi com *A Mesa Redonda*, e Picasso com a obra em homenagem a Apollinaire, iniciaram, um processo de profunda alteração da escultura em espaço público com a recusa dos princípios que até então regulavam a prática: as rígidas tecnologias que marcaram a escultura monumental deram lugar a uma linguagem individual (Regatão, 2003).

Simmel defende que a escultura de Rodim, criou uma nova forma, um estilo que possibilitou uma outra oportunidade de expressão. Ao inscrever a *mobilidade* como técnica de representação, Rodim deu, segundo Simel, forma plástica a uma consciência cultural emergente:

“Nesta tendência para a mobilidade encontra-se a relação mais profunda da arte moderna em geral como o realismo; a mobilidade crescente a vida real não se manifesta só na mobilidade idêntica da arte, mas o estilo da vida e o da arte provêm os dois da mesma raiz profund” (Simmel, 1999:126).

Importa contudo, voltar à definição de arte pública contemporânea. Na actualidade o conceito de arte pública, enquanto domínio da criação artística, se apresenta sob forma bastante díspares e desconcertantes que dificultam a proposta de uma definição mais abrangente, que a caracterize de maneira clara. No caso, José Quaresma afirma: “Mesmo que nos esforcemos para encontrar uma definição muito lata, no qual se estabelece a arte publica como conjunto de todas as manifestações artísticas, (...), que são exibidas num espaço externo ou interno de confluência de espectadores, ‘participantes’ ou transeuntes, com uma forte intenção artística de colocação de peças de Arte num lugar especificamente seleccionado para esse fim, (...), ainda assim, estaremos a categorizar um campo sobreabundante de orientações projectuais, quedando-nos sempre aquém da definição desejada” (2010: 240).

O fenómeno denominado como arte pública é o que mais caracteriza as manifestações artísticas do último terço do séc. XX. De acordo com Victor Correia, esta situação deve-se

ao facto, de a arte pública se apresentar como forma de linguagem muito diversificada entre si e portanto, escapar ao reducionismo estético ou temático que é atribuído à arte pelos historiadores e críticos, presos a uma classificação demasiado académica e institucional da arte (Correia, 2003). O autor indica ainda que, “(...) a arte pública não constitui um estilo nem sequer uma tendência formal que possa ser identificada pelas suas aparências, matérias ou características físicas, como sucede por exemplo no gótico, no impressionismo, ou no abstraccionismo” (Correia, 2003: s/p)

A arte pública é uma área de estudo bastante recente, e é um tema, que no contexto actual da discussão sobre arte contemporânea, “*in progress*” que abarca uma serie de questões que dizem respeito ao que hoje pode ser entendido como arte (Lima, 2006). O artista como agente activo, procura denunciar os problemas sociais da sociedade contemporânea - exclusão, identidade, género, racismo, através da sua obra, afirma Laranjeiro. Isso significa que, a abordagem da problemática da arte pública não é uma tarefa pacífica, tal é o nexo e significados que está por trás do seu entendimento. Desta forma, o tema oferece actualmente inúmeras interpretações possíveis, encaixadas num espectro de tendências artísticas e atitudes estéticas, não sendo estranhas ao contexto do espaço físico no domínio público, afiguram-se determinantes para a reconfiguração da imagem cultural da cidade (Laranjeiro, 2005).

O conceito de Arte enquanto fenómeno público, está inerentemente conectado à esfera e dimensão da definição de arte, no âmbito da história das artes visuais. Delfim Sardo, afirma, “(...) de facto, toda a arte é, por sua natureza, pública, na medida em que a criação artística implica um gesto de publicação, de contacto com o outro, mesmo que esse outro seja um horizonte, uma ficção ou uma referência.” (Sardo, 2002:11) Desta forma, a prática artística contemporânea, identifica-se com uma nova geografia da produção de arte com carácter de intervenção,¹⁷ e consequentemente, em restrita relação com os elementos constitutivos do espaço público urbano, sítios e lugares da cidade, traduzidos no domínio da vida social e da pluralidade do olhar, do público cidadão. Neste sentido, a designação arte pública, como actividade de criação artística associa, segundo Pereira, “(...) toda a obra concebida para ser instalada num lugar público, mantendo uma presença física nesse meio e desencadeando valores de ordem simbólica, plástica e estética num espaço colectivo (...) esta foi, de resto, a vocação primordial da escultura desde a Antiguidade Clássica: a de configurar personalidades, factos ou ícones pertencentes ao património cultural colectivo e de expor publicamente.” (Pereira, 2005:58). Isto significa que, o termo

¹⁷ – A intervenção está associada a práticas artísticas que relacionam contexto social e conteúdo da obra.

arte pública é utilizado para referir-se tanto aos ornamentos e enfeites arquitectónicos, monumentos históricos e memoriais oficiais, as esculturas modernistas nos espaços urbanos, eventos comunitários, feiras de arte de rua, como também os graffitis.

Esta postura pressupõe a abertura do próprio conceito de arte pública, assim, Remessar afirma:

“Quando falo de arte pública utilizo o conceito de uma forma muito geral, entendendo-a como um conjunto de ‘artefactos’ de características eminentemente estéticas que mobilam o espaço público. (...) Esta concepção do conceito supõe conceber a Arte Pública como um ‘agente de co-produção’ do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação ‘artística’ localizada no espaço público. Como co-produtor na geração de sentido de lugar, a Arte Pública seria um dos elementos chave para a colocação em marcha dos processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de ‘identidade’. Assim quando falo de Arte Pública refiro-me a coisas tão díspares como o desenho do espaço público, o paisagismo, a escultura, as performances, etc.” (Remesar, 2000:67).

Existe uma relação discursiva complexa entre os conceitos de Público, Espaço e Arte. E é por isso, que existe, actualmente, um discurso teórico que confronta estes termos de modo a constituir uma unidade estética desconhecida e social no terreno urbano. Mick O’Kelly, salienta ainda que, a linguagem e a nomenclatura têm se ajustado às condições versáteis e às definições de “arte pública” e de “arte no espaço público” (O’Kelly, 2007).

A relação entre arte, arquitectura e espaço urbano, são relações frequentemente representadas por meio de qualidades materiais e formais. São estas qualidades do “público”, do “espaço” e da “arte”, que figuram no espaço urbano físico, e estas entidades materializam-se na escultura abstracta modernistas presentes em edifícios públicos e privados (O’Kelly, 2007).

Há contudo, outra ideia fundamental da arte pública, a Arte Pública Efémera. Este tipo de arte pública, tem uma dimensão diferente daquela que acabamos de analisar. É caracterizado por ser um projecto efémero, mais precário, que existe num determinado período, mas sobretudo não existem para ficar, ou seja, são delineados exclusivamente para ter uma curta duração. São obras que são construídas com materiais menos duráveis, sem a consistência necessária para se eternizarem. Têm uma função prática, informal e espontânea - funcionando até mesmo como uma espécie de “laboratório”

experimental - sem depender, segundo Regatão, exclusivamente do apoio do Estado ou de outras instituições (2003).

Desvinculada do anterior conceito de estatuária, a arte pública talvez procure então através das suas intervenções “site-specific” concretizar as exigências de um novo espaço urbanístico, um espaço que reivindica cada vez mais referências estéticas para lhe conferir uma identidade, qualificando ou requalificando simultaneamente o conceito de cidade contemporânea, passando assim a reinventar novas leituras do espaço.¹⁸

¹⁸ – In, www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura, CML

2.2 - A Transformação do Espaço

Actualmente o tema arte pública oferece inúmeras interpretações possíveis, enquadradas numa tendência artística e atitudes estéticas que se afiguram determinantes para a configuração do espaço físico, ou seja, da imagem cultural da cidade. Interpretar e definir o fenómeno arte pública por via etimológica, segundo Quaresma, irá conduzir-nos a outras designações, tais como o espaço e espaço público com aplicações conceptuais de variada ordem e significados (Quaresma, 2010).

No séc. XVIII o espaço público “tornou-se num grandioso projecto estético e museológico e transformou a cidade numa galeria de arte pública, consagrada a enormes eventos permanentes ou temporais” (Piteira, 2002), o que significa, que os monumentos são assim, meios de propaganda, e elementos que mantêm a memória colectiva. José Alves apresenta a seguinte divisão da relação da arte com o espaço: Primeiro, a construção e expressão nas experiências de espaço na arte contemporaneidade; Segundo, as transformações da noção de espaço e suas relações com a arte contemporânea (2006).

No primeiro, estaca a polarização entre duas fortes tendências da arte do século passado, que cruzou a modernidade e chega aos dias de hoje. No segundo ponto, enfatiza o carácter dinâmico e sócio-histórico da noção de espaço, que muda de cultura para cultura, de sociedade para sociedade e de época para época. O autor em epígrafe acrescenta ainda “não somente muda como, cada vez mais, no mundo contemporâneo, a noção de espaço acumula-se em experiências de diferentes camadas acompanhadas das suas respectivas temporalidades, como se cada espaço solicitasse sua correspondente experiência de tempo. Nestas camadas, cruzam-se factores de mais diversas origens - psicológicas, económicas, sociais, linguísticas, antropológicas e tecnológicas (...)”. (Alves, 2006:12).

Antes de mais, é necessário compreender o que são espaço público. No caso, são confusas as noções do senso comum sobre espaço público. Habitualmente aquilo que se associa a espaço público são as estradas, as ruas, as praças e os edifícios de propriedade governamental. Contudo, é apresentado de igual forma, como espaço público, os estádios desportivos, cinemas, museus ou um centro cultural, ou seja, não importa o regime jurídico de propriedade (José Alves, 2006). Para Mick O’Kelly, “o espaço público é o lugar da legitimidade, um espaço de confronto onde se decide o que constitui a legitimidade (...)”, isto é, “é um espaço temporal, que passa por diferentes usos e apropriações”(2007:114).

O autor em epígrafe, teoriza o espaço como algo que “está lá fora: é lá fora (...)”, onde o espaço deve ser concebido como um vazio a ser preenchido por objectos, construções ou massas imóveis, a política actual” (2007:114). Esta teoria promove a ideia, que o espaço público é único e abrangente, e que constitui, um lugar de debate racional, onde as diferenças são eliminadas.

Por seu turno, Fortuna afirma o seguinte:

“A concepção de espaço público (...) é assim, o de um espaço abstracto e interpretativo, mas também físico e material aberto, de interacção e encontro de diferenças sociais, étnicas e culturais que, aí, tendem a suspender ou a reduzir a sua desconfiança mútua e que se condensa sobretudo na cidade contemporânea.” Isto é, segundo o autor, a concepção de espaço público é “também de um espaço produzido socialmente” (1998:90).

Esta ideia de espaço *produzido socialmente* deve-se a Henri Lefebvre, com a sua obra “*La Production de L'espace*”, em que o autor pretende deslocar o centro de organização do saber das ciências sociais do tempo para o espaço. Essa deslocação implica inevitavelmente uma nova concepção de espaço, mais complexa e abrangente. Assim, Lefebvre apresenta uma nova forma de estudar o espaço, distanciada das leituras fraccionadas que as diferentes disciplinas (Filosofia, Linguística, Geografia, Matemática) foram realizando. O autor acrescenta, “é quando o espaço social se deixa de confrontar com o espaço mental (definido pelos filósofos e matemáticos), com o espaço físico (definido pelo prático -sensível e pela percepção da “natureza”), que a sua especificidade se revela” (Lefebvre, 1986:36).

Nessa mesma obra Lefebvre faz referência ao conceito de *produção de espaço*. O acto de produzir o espaço passa assim a ser sujeito às interrogações de Lefebvre, que vai focar a questão nas práticas sociais:

“A declaração da análise, em relação aos especialistas neste domínio, é clara: em vez de insistir sobre o rigor formal dos códigos, ‘dialectizaremos’ a noção. Ela situar-se-á numa relação prática e numa interacção dos sujeitos com o seu espaço, com a sua envolvente. Tentaremos mostrar a génese e o desaparecimento das codificações-descodificações. Revelaremos os conteúdos: as práticas sociais (espaciais) inerentes às formas” (Lefebvre, 1986:26).

Para o autor, o espaço significa observar as práticas sociais que o constituem.

O projecto de trabalho de Lefebvre alimenta-se na composição de três conceitos: *prática social*, *representação de espaço*, e *espaço de representação*. Neste sentido, Filomena Silvano ajuda-nos a desconstruir estes conceitos. A *prática social* engloba a produção e a reprodução dos lugares. Cada membro de uma sociedade é dotado de uma *competência* espacial e de uma *performance* espacial específicas e “que organizam as suas práticas sociais. Por outro lado, as *representações do espaço* estão ligadas às relações de produção e à «ordem» que estas impõem. Isso implica, a existência de signos e códigos específicos. A prática dos planificadores, dos urbanistas, dos tecnocratas e, por vezes, de artistas mais ligados ao pensamento «científico», está associada a esta dimensão, visto que conceber o espaço pressupõe representá-lo a partir de um determinado sistema de signos (Silvano, 2010:48).

Por último, os *espaços de representação* estão, para Lefebvre, associados ao quotidiano e ao vivido da vida social:

“Os espaços de representação, quer dizer o espaço vivido através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto espaço dos «habitantes», dos «utentes», mas também de certos artistas e talvez daqueles que descrevem e crêem só descreverem: os escritores, os filósofos. É o espaço dominado, portanto submetido, que tenta modificar e apropriar a imagem” (Lefebvre, 1986: 49-50).

Para Lefebvre, cada sociedade cria um espaço dominante que lhe é próprio e que se sobrepõe a todos os outros. O espaço social contém as relações de produção de uma dada sociedade.

Após os desdobramentos do “Minimalismo”, na década de 1960, o conceito de obra pública sofreu uma profunda modificação. De acordo com Krauss os minimalistas repudiaram os princípios idealistas¹⁹, considerado por eles tipicamente europeus, e passaram a desenvolver uma ideia que afastava, qualquer relação com o interior da obra (2001:292-303). Os artistas minimalistas rejeitaram um dos princípios básicos da tradição escultórica, ao renunciar à modelação das peças e adaptando processos fabris (Regatão, 2003:71)

¹⁹ –Eram considerados idealistas os procedimentos de composição de obra no espaço com a compensação de massas e superfícies em condições equilibradas e harmoniosas, o que os minimalistas opunham a composição serial, como uma coisa depois da outra, assim como a consequência temporal.

Regatão aponta os aspectos importantes a reter no trabalho dos minimalistas, nomeadamente na influência que tiveram no desenvolvimento da arte pública:

“Estabeleceram uma nova relação com o espectador, que se tornou num elemento fundamental para a concepção das obras”, e pelo facto de, “introduzirem a ideia de que o espaço envolvente é determinantemente para a leitura do trabalho (2003:71).

Nesta nova relação entre obra, espectador e espaço envolvente surge o conceito de *Spite-Specific*, que se tornou fundamental para compreender grande parte das intervenções artísticas no espaço urbano. Assim, “(...) este conceito refere concretamente as obras de arte que foram realizadas especialmente para um local, levando em consideração todo o ambiente envolvente (...)” (Regatão, 2003: 71).

De facto, e como nos indica Abreu, “arte publica, enquanto destinada a uma determinada comunidade comporta potencialmente uma dimensão social, convocando-a e transformando-a com a sua própria identidade e, potencialmente desalentando-a. Mais ainda contribui a arte pública para, o ordenamento e qualificação dos espaços, logo das vivências urbanas”. (Abreu, 2005:77).

José Abreu, apresenta-nos uma relação entre lugares de memória e arte pública. O autor começa por exprimir a dificuldade de definir arte pública, uma vez que o território deste “é extremamente vasto e diverso, transcendendo a escultura pública (...), a arte pública é um território multidisciplinar nas suas distintas valências, interdisciplinar no seu adequado estudo” (2005:60). O autor apresenta também, uma série de problemáticas que a teoria dos lugares de memória deve equacionar antes de ser aplicada ao estudo da arte pública:

- Considerar a arte pública no contexto do seu lugar: o *espaço* e o *domínio* público;
- Integrar a arte pública no contexto da história urbana: da *polis* à *metrópole*;
- Questionar a arte pública na sua componente estética: *décor* e *identidade* urbanas;
- Promover a arte pública na sua dimensão ética: *participação* e *tensão* cidadã.

Segundo o autor em epígrafe, os lugares de memória são um passado colectivo, isto é, “documentos e traços vivos, que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem, coisa que os leva a resistir à aceleração da história, à marcha da colectividade em direcção ao futuro” (Abreu, 2005:61).

Neste sentido é necessário analisar a arte pública no espaço público, e não como um objecto isolado. A arte pública não pode abstrair ou mesmo ignorar o local onde será colocado, dado que, deverá interagir com o espaço e com o público. O conceito de “*Spite-*

specific”, foi criado para fomentar a veracidade da necessidade do desenho, e concepção exclusiva das obras de arte para um determinado espaço público, tendo em consideração todo o espaço envolvente. Isto implica, segundo Regatão que, todo o espaço em redor da obra, inclusive a presença do espectador, se torne parte integrante do trabalho. (Regatão, 2003: 71)

Neste sentido, o espaço público torna-se na área de trabalho dos artistas com manifestações dispare, como o conceptualismo ou o “Land Art” : “a relação entre a obra e o espaço físico - “Spite-Specific” - passou a caracterizar os novos desígnios da arte pública e a suscitar novos paradigmas. A paisagem deixou de ser entendida apenas como um cenário de fundo das intervenções plásticas, para se transformar na própria génese da obra” (Regatão, 2003: 65).

Os artistas “Land Art”, tiveram ligações estreitas com ideias que nortearam o minimalista americano. Segundo Krauss, essas ideias eram fundamentadas a partir da declaração de uma “externalidade rural” no significado em oposição a qualquer possibilidade transcendente da obra de arte:

“Esses artistas reagiram contra um iluminismo (...) que retira o objecto cultural do espaço literal e o instala em um espaço metafórico (...) esses artistas recusavam a utilização de contornos e planos para dar forma a um objecto de moda que a sua imagem externa sugerisse um principio de coesão, uma ordem de tensão subjacente (...)” (2001:318).

Isto significa, que o minimalismo, que surgiu durante os anos 60, nos EUA, foi um movimento que defendeu essencialmente a redução da escultura em escultura abstracta e figurativa.

A presença da arte pública no espaço público constitui uma *mais-valia*, uma vez que atrai investimentos e, consequentemente, a afirmação cultural e de crescimento económico, especialmente importante. Esta passagem do campo da cultura para o económico é também relevante, uma vez que a arte pública associada às políticas de reestruturação urbanas, tem como objectivo a rentabilização da cidade. Regatão salienta que “a renovação da imagem da cidade iria proporcionar um aumento do investimento privado, gerando novos postos de trabalho e, por conseguinte, prestando um contributo importante para o crescimento da economia” (2003:66).

Por outro lado, a arte pública quando solicitada para uma determinada área, comporta uma dimensão social, e um carácter identitário, assim, Regatão afirma que, a arte pública contribui para as vivências urbanas e para o ordenamento e qualificação do espaço (2003). Saliencia Carlos Fortuna que, “as práticas e os espaços públicos da cultura e do lazer contêm um potencial identitário, expressivo e eventualmente emancipatório que coexiste ao lado das dinâmicas de ordenação, normalização e controlo decorrentes dos processos de mercantilização e privatização” (Fortuna, 1999:94).

A integração da arte pública no espaço urbano permite obter intervenções mais valiosas, principalmente na fase da sua elaboração em que as mesmas integraram os planos dos programas. Deixando assim, as obras de arte de serem encaradas como *prótese* aditiva e integrando-se no espaço com símbolos e conformidade (Regatão, 2003).

O conceito de arte pública continua presente na arte de hoje. A reprodução do termo e seus significados nos séculos XX e XXI indicam que o aspecto público é um elemento essencial para as práticas artísticas, tendo em conta a sua idealização, materialização, localização, temporalidade e receptação. O monumento persiste em termos de escala, permanência e estabilidade, contudo, o espaço público não é mais visto como uma categoria fixa, que forma a percepção, mas uma invenção, uma organização ficcional de espaço desigual (Link, 2006).

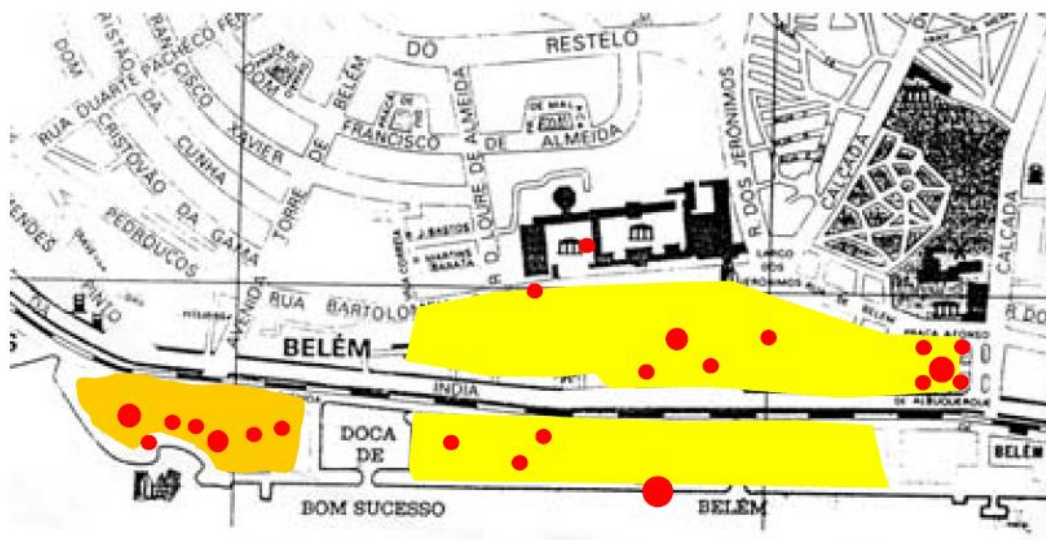
A concepção de antimonumento continua nos nossos dias. A ideia de instabilidade dos trabalhos intervencionistas valoriza um estado incerto que embaraça a ordem convencional das coisas. Pratica-se a inexistência do inacabado, do instável como dimensão pública, não como uma propaganda autoritária como já tivemos oportunidade de verificar mas, as acções localizam-se entre uma imagem de sociabilidade colectiva e uma especialização da fronteira, entre o privado e o público. Colocando a arte pública nesse âmbito capaz de fornecer as condições da prática social, podemos perceber as práticas artísticas como eventos [de arte pública] que são marcados pela abertura e mudança, em vez da limitação e permanência (Link, 2006).

2.3 - A arte Pública em Portugal: Estudo de caso em Belém

Em Portugal como em toda a Europa, verifica-se a partir da segunda metade de séc. XIX uma ruptura com a concepção de Monumento. Esta ruptura organiza-se a partir de um determinado momento em que o Instituto de Arte Contemporânea de Londres organizou, sob a direcção do escultor Herbert Read um concurso à escala internacional para um projecto de monumento ao “prisioneiro político desconhecido”. Participaram 3500 projectos, entre os quais o português Jorge Vieira, que ficou entre os oitenta e um autores premiados. A sua obra haveria de partilhar a ilegalidade a que um regime ditatorial como o Estado Novo condenava a vanguarda estética e politicamente comprometida (Mota, 1999).

O contexto português não apresenta grandes desfasamentos relativamente ao que aconteceu a nível internacional. Contudo, as suas circunstâncias particulares fizeram com que durante as últimas décadas do século XX a arte em espaços públicos tivesse implicações sociais que se relacionam directamente com as transformações políticas nacionais e, seguidamente, com a sociedade de consumo, de massas, e em simultâneo, de uma imagem cultural nacional para uma imagem cultural internacional (Mota, 1999).

O inventário de arte pública em Belém, resultou de pesquisas bibliográficas profundas, mas também, de um trabalho de observação atenta do espaço, percorrendo a pé todo o espaço em estudo. Dentro da pesquisa bibliográfica foi fundamental a análise do estudo realizado por Helena Elias, através da actividade de inventariação no âmbito do projecto “Monere”. Este projecto tinha como motivação a exploração e recolha de elementos para a constituição de um inventário da arte pública na zona de Belém, como zona de limite ocidental da cidade de Lisboa. De seguida, apresentamos o mapa da distribuição da arte pública em Belém, e de todas as representações dos seus elementos ao longo do texto.

Figura 4 - Localização dos elementos de arte pública em Belém²⁰

A encomenda de arte pública levada a cabo durante o Estado Novo marcou os espaços públicos de Lisboa. O regime de Salazar pretendeu apropriar-se do espaço público, empreendendo através das obras públicas, obras municipais ou acções culturais municipais de encomendas de arte pública. Foi então na capital do país e do Império, que o regime fez erguer alguns dos monumentos mais marcantes do Estado Novo e percebe-se que há uma lógica de os fazer associados a espaços públicos monumentais e à comemoração de feitos nacionais.²¹ O Padrão dos Descobrimentos e a Fonte Monumental apresentados nas figuras 1 e 2, são exemplos dos monumentos mais marcantes, que figuram na zona monumental de Belém.

²⁰ – ELIAS, Helena, «A Emergência de um espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém», in, the *on-line magazine on Waterfront*, N°6.

²¹ – Cf, CALVÁRIO, Filipa, 2009, The on-line magazine on waterfronts, public space, public art and urban regeneration *A Arte Pública como acontecimento urbano -Centro e Periferia*.

**Figura 5 - Padrão dos Descobrimentos****Localização:** Doca de Belém**Autoria:** Arqt.º Cottinelli Telmo, Escultor Leopoldo de Almeida**Ano de Colocação:** 1940**Ano de Inauguração:** 1960**Descrição Formal:** Erguido pela primeira vez em 1940, de forma efémera, estava integrado na Exposição do Mundo Português.²²

No espaço em frente ao mosteiro, por exemplo, coexistem diferentes elementos de arte pública solidificados ao longo de várias épocas. O Mosteiro foi determinante na modelação do espaço urbano: o traçado da praça foi desenhado em função da massa construtiva do corpo sul do monumento.

Figura 6 - Fonte Luminosa**Autoria:** Cottinelli Telmo/ Carlos Buigas**Localização:** Praça do Império

Descrição Formal: Situada no centro do jardim da Praça do Império e com o Mosteiro dos Jerónimos ao lado, a Fonte Luminosa, ou Monumental de Belém, possui um conjunto de 32 brasões, representando as antigas províncias do Império.²³



²² - A sua edificação definitiva é decidida no âmbito das comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, em 1960. O padrão tem 56 metros de altura, 20 de largura e 46 metros de comprimento, ocupando uma área de 695m²; O monumento pode ser interpretado como uma nau, com a proa, as respectivas velas e mastro, tendo por tripulantes os actores dos Descobrimentos Quinhentistas. Ladeiam e dominam toda a construção 33 figuras idealizadas de personalidades históricas ligadas à epopeia dos Descobrimentos: 16 a ocidente e 16 a oriente, culminando no vértice com a do Infante D. Henrique. Ali estão representadas as três ordens religiosas missionárias, respectivamente por um franciscano, um dominicano e um jesuíta. A África do Sul ofereceu uma Rosa-dos-Ventos, com 50 m de diâmetro, feita em mármore de vários tipos, contendo um planisfério de 14 metros. <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

²³ - in BONNEVILLE, Maria do Rosário Santos, *Bellem, Belém, Reguengos da Cidade*, 1999.

No contexto político do Estado Novo, a designação de “arte pública” é entendida como “intervenção pictórica” - fresco ou painéis de azulejos, ou “intervenção escultórica” - baixo ou alto-relevo, instaladas num edifício, fachadas ou mesmo num espaço público. A arte pública é também designada por motivos decorativos e simultaneamente motivo escultórico como são os cavalos-marinhos de António Duarte.



Figura 7 - Cavalos-marinhos

Autoria: António Duarte

Localização: Praça do Império

Ano da Realização: 1940; 1944

Descrição formal: Estátuas de pedra da autoria desenhada por Conttinenti Telmo, construídas em 1940, por ocasião de várias comemorações históricas, relativas

a Portugal na Praça do Império em Belém.²⁴

A disposição de vários elementos da arte pública nesta zona foi sendo sucessivamente condicionada pelas prioridades do lugar, povoando-o de uma série de alusões simbólicas marcantes de cada época, que muitas das vezes entrou em discordância com o processo industrial daquele espaço.



Figura 8 - Conjunto de Bois

Localização: Junto ao Museu de Arte Popular

Data do Projecto: 1943

Descrição Formal: Figuras inspiradas nas expressões de arte decorativa do artesanato português. Esta encomenda faz parte de um conjunto de iniciativas para o melhoramento urbano para

Belém, após o encerramento da Exposição do Mundo Português.²⁵

²⁴ – in BONNEVILLE, Maria do Rosário Santos, *Bellem, Belém, Reguengos da Cidade*, 1999.

²⁵ - in ELIAS, Helena, «A Emergência de um espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém», in, the *on-line magazine on Waterfront*, Nº6, pp:64

Através das estátuas, manifestações de arte pública, que se encontram disseminadas num território, podemos aprender e conhecer mais um pouco acerca da identidade e das raízes dessa região. Neste caso específico, da identidade de Belém. E a partir deste conhecimento, pretende-se criar uma imagem forte que permita transpor a identidade singular, a sua história única e consequentemente as vivências para uma promoção do local. A estátua de Afonso de Albuquerque simboliza a época dos descobrimentos e o império português.



Figura 9 - Monumento a Afonso de Albuquerque

Autoria: Costa Mota - (Escultor), Silva Pinto (Arq.)

Localização: Jardim/Afonso Albuquerque

Período: séc. XX 1901-1925

Descrição Formal: Afonso de Albuquerque aparece retratado, em bronze.²⁶

A estatuária dos anos quarenta e cinquenta acompanhou o catálogo traçado pelo regime do Estado Novo, contudo não conseguiu apresentar uma imagem alternativa que transformasse o carácter monolítico da obra.

²⁶ – A estátua Assenta sobre um conjunto monumental em pedra líóz, constituído por um fuste decorado com esferas armilares, cabos e cordas, sendo a base octogonal, em cujas faces são historiados, em baixo-relevo, alguns dos gloriosos feitos praticados por Afonso de Albuquerque. Nas faces do pedestal foram esculpidos relevos dos efeitos do vice-rei bem como elefantes sustentando as virtudes do guerreiro e governador, in <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>



Figura 10 - Conjunto de Estátuas Junto ao Museu de Arte Popular

Localização: Conjunto de Estátuas Junto ao Museu de Arte Popular

Data o Projecto: 1948

Descrição Formal: A estátua foi modelada de forma muito economizadora. A estátua poderá ser de São Vicente, uma vez que apresenta nas mãos uma caravela, como é habitual este santo ser representado.²⁷

Apesar das frágeis tentativas de introduzir algumas inovações formais, a estatuária manteve-se fiel a uma estética desactualizada, desencadeando uma monotonia e esgotamento de formas. Exemplos disso são as duas estátuas apresentadas nas figuras 6 e 7.



Figura 11 - Figura Feminina sem Título

Autoria: António da Costa

Localização: Jardim/Afonso Albuquerque

Período: séc. XX 1926-1974

Ano da colocação: 1940

Descrição Formal: Estátua colocada num pequeno pedestal sobre espelhos de água, inseridas em nichos de arvoredo, simulando um bosque com fonte. A estátua simboliza a pequena Dionísia, na festa campestre com libações de vinho e o sacrifício de uma cabra.²⁸

²⁷ – in ELIAS, Helena, «A Emergência de um espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém», in, the *on-line magazine on Waterfront*, Nº6, pp:65

²⁸ –in <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

O fechamento de Portugal ao mundo influenciou a criação artística, sobretudo no domínio da escultura, que a partir dos anos trinta do séc. XX passou a estar ao serviço de uma ideologia muito conservadora e nacionalista.

A Política do Espírito, que teve desde o início o apoio incondicional dos artistas, logo se revelou pouco receptiva à novidades, convertendo-se numa autêntica doutrina ideológica com fins políticos.



Figura 12 - Baixos-Relevos na Fachada do Museu da Arte Popular

Autoria: Júlio de Sousa

Ano da Inauguração: 1948

Descrição Formal: Baixos-Relevos com cenas alusivas a actividades rurais e piscatórias, destinando-se a representar o povo nos seus trabalhos.

A arte pública nesta época, tinha como temática central as comemorações das personagens históricas ou dos grandes acontecimentos, como guerras, revoluções, conquistas. Na figura seguinte, a Rosa dos Ventos, podemos observar isso mesmo, ou seja, estão desenhadas as naus e caravelas que marcam as principais rotas dos Descobrimentos Portugueses.



Figura 13 – Rosa-dos-Ventos

Autoria: Arq. Cristiano Silva

Localização: Esplanada do Padrão dos Descobrimentos

Data Inauguração: 1960

Descrição Forma: Pavimento com desenhos de uma rosa-dos-ventos tendo um *mapa mundi* apresentado ao centro.²⁹

²⁹ – A gigantesca Rosa-dos-Ventos, minuciosamente esculpida em pedra, a Rosa-dos-Ventos foi um presente da República da África do Sul e percepção-se melhor do cimo do Padrão dos Descobrimentos, cujo acesso é feito pelo elevador situado dentro do edifício. O mapa central, com figuras de galeões e sereias desenhadas, mostra as rotas das descobertas concretizadas nos séculos XV e XVI, in <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

A concentração de elementos de arte pública em Belém é significativa, e ela distribui-se pelos espaços públicos como a Praça do Império, Jardins da Torre Belém e Praça Afonso Albuquerque, como hoje os conhecemos. De seguida, propomo-nos analisar a arte pública na nova expressão artística no espaço urbano de Belém.

Tanto as obras de Arte Pública abstractas como as outras de tendência mais naturalista ou figurativa proporcionam aos cidadãos a possibilidade de desenvolver a imaginação e o pensamento criativo. Observarmos algo que não conhecemos ou que não entendemos, ainda que de forma fugaz e passageira, estimula a nossa imaginação: o que será? De que material é feito? O que significa? São, provavelmente, algumas das perguntas que fazemos, e pensar nas respostas estimula igualmente o nosso intelecto. É o que se sucede ao olharmos para o objecto de arte pública “*The Castle of the Eye*” da figura 10, uma oferta do Japão a Portugal.



Figura 14 - The Castle of the Eye

Autoria: Nizuma, Minoru

Localização: Jardim Vieira Portuense

Data de Inauguração: 1998

Descrição Formal: O monumento ergue-se em cinco cubos de granito, alimentando o sopro de uma geometria que, não se querendo absolutamente regular, origina uma ordem de porte totémico, em cenário de caos natural.³⁰

A perspectiva sobre a qual se entende a Arte Pública como factor de regeneração urbana é iniciada com os diversos programas que visavam a colocação de obras de arte nas cidades como agentes capazes de regenerar e construir um lugar, contribuindo assim para melhorar a convivência e a habitabilidade do ambiente.

Estas mudanças vieram revelar que o contexto, ou seja, o espaço envolvente da obra, é um factor da maior importância na sua concepção e recepção (Regatão, 2003), o que veio permitir o estabelecimento de novas relações entre o observador, a obra e o contexto.

³⁰ – in <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

**Figura 15 - Augusto Gil**

Localização: Praça do Império, frente ao CCB

Descrição Formal: Monumento em pedra em homenagem ao poeta morador no bairro de Belém.³¹

A partir do 25 Abril, com a constituição de 1976, surgiu uma era para os municípios, com liberdade democrática e com competências e suporte financeiro. “A modernização do tecido económico e social impulsionou a diversificação dos meios e a intensificação das massas. Gradualmente, a lógica do mercado, do consumo e do individualismo fomentou o surgimento de enclaves de estilos e de interações mais restritas e electivas” (Fortuna, 1998:92-93). E é neste sentido, que se vai assistir ao aparecimento de centenas de monumentos comemorativos que até então pertenciam ao Estado. Desta forma, o “Mosteiro Quinhentista”, o Padrão dos Descobrimentos edificado em 1960 ou a pedra de Dighton, da década de 1980, são exemplos que coexistem na mesma paisagem como vestígios da consolidação do espaço urbano ao longo dos tempos.

**Figura 16 - Pedra de Dighton**

Autoria: Alberto Carneiro

Localização: Passeio Junto ao Museu da Marinha

Data da Inauguração: 1983

Descrição Formal: Trata-se de um Bloco de Pedra com cerca de 40 Toneladas, que se encontra embutido em placa de azulejo, sobre a qual se

³¹ – in ELIAS, Helena, «A Emergência de um espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém», in, the *on-line magazine on Waterfront*, N°6, pp:65

produz os desenhos que Miguel Corte Real gravou na referida Pedra. Em cima da base, a réplica da pedra de Dighton com os desenhos gravados: cruzes da Ordem de Cristo, caravela e escudo português.³²

Com a conjuntura política, apenas nos finais dos anos 70 começou a ter expressão no espaço público a “*performance*”, e mais do que edificar monumentos e a forma, as *artes performativas* auxiliaram o experimentalismo e o desenvolvimento de novos processos criativos. Renunciaram o Museu e as galerias de arte, tanto como o objecto artístico “físico”, e procuraram a proximidade do público na rua, para se afastarem da mística académica das profissões artísticas (Pereira, 2005).

A arte pública existe no nosso quotidiano, onde vivemos, trabalhamos ou temos os nossos momentos de lazer. Mesmo que não seja dada a devida atenção, as obras estão lá, e este contacto diário com as obras influencia a nossa atitude perante elas. Vejamos as seguintes figuras:



Figura 17 - Bancos da Paz

Localização: Jardim da Torre de Belém

Inauguração: 3 Dezembro de 1999

Descrição Formal: Vários bancos em pedra dispostos em semicírculos, voltados para a Torre de Belém. Cada banco tem uma poesia de um escritor Português.³³

Por certo, existem milhares pessoas por todo o mundo que nunca entraram num museu, para contemplar uma exposição, curiosamente, as obras de arte pública de expressão contemporânea são colocadas em locais onde toda a gente pode desfrutar delas, sem nenhuma restrição, sem uma definição de público específico. Neste campo, Regatão faz a seguinte afirmação, “a ideia de que o espectador pode ser ao mesmo tempo um observador e participante da obra é, de facto, uma das tendências mais marcantes da arte pública contemporânea” (2003:146). Assim, o artista permite que o público partilhe o seu imaginário e crie uma relação com a arte.

³² – In <http://marcasdasciencias.fc.ul.pt>

³³ – In ELIAS, Helena, «A Emergência de um espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém», in, the *on-line magazine on Waterfront*, Nº6



Figura 18 - Comemoração dos 500 anos da partida de Pedro Álvares Cabral para o Brasil

Localização: Jardim Torre de Belém

Inauguração: 9 de Março de 2000

Descrição formal: O monumento contém uma dedicatória em memória dos quinhentos anos da descoberta do Brasil.

Neste cenário do espaço público, a intervenção artística ao perpetuar-se, esbate-se no quotidiano da paisagem citadina. Os materiais escolhidos na sua concepção, o seu carácter público que convoca apenas um olhar passageiro e não uma intencionalidade de visita, como acontece nos museus e exposição, activa um processo de desgaste que importa combater, tornando estas obras parte viva na experiência da cidade.



FIGURA 19 - FC Belenenses

Localização: Jardim Afonso de Albuquerque

Descrição Formal: foi o banco onde foi fundado o clube de futebol de Belém.

A experiência espacial tornou-se um dos pontos-chave da recepção da obra de Arte Pública, pois a dinâmica que as obras impõem ao observador vem alterar profundamente a forma de ver e sentir a obra. Segundo Remesar, ver uma obra de arte pública, habitualmente, não pressupõe um ponto de vista fixo como acontece com uma pintura num museu. O observador é, na maioria dos casos, convidado a fazer um *travelling* em volta da obra, observando diferentes pontos de vista e começando uma relação, já referida, entre o observador, a obra e o seu contexto (Remessar, 2000). Verifica-se esta ideia do autor através do exemplo de arte pública apresentada nas figuras seguintes.



Figura 20 - Monumentos aos Combatentes Mortos na Guerra do Ultramar

Autoria: Francisco Guedes de Carvalho

Localização: Jardim da Torre de Belém

Ano da Inauguração: 10/01/1994

Descrição Formal: erguida em homenagem a todos os combatentes mortos em território ultramarino, durante a guerra das colónias. Em redor estão cerca de 170 lápides com os

nomes dos combatentes mortos (cerca de 9 mil nomes).³⁴

As obras não são colocadas na rua, no exterior, não apenas para tornar os espaços mais bonitos. A arte que é posta cá fora é também um convite à reflexão.



Figura 21 - Monumento Dedicado ao 1º Travessia Aérea Portugal - Brasil

Autoria: Eduardo Bairrada (Arq.); Soares Branco (Esc.)

Data da Inauguração: 1991

Descrição Formal: Monumento dedicado à Travessia do Atlântico Sul efectuada por Sacadura Cabral e Gaga Coutinho.

O levantamento da arte pública permite-nos perceber o quanto esta zona de Belém está marcada por uma série de alusões simbólicas marcantes de cada época. Neste sentido, a arte pública tem vindo a demonstrar a sua importância para o meio urbano, para o seu embelezamento, e lazer dos utilizadores. Regatão realça que, neste tipo de obras apresentado, encontram-se formas e objectos vocacionados para proporcionar às pessoas, um espaço didáctico, de lazer e reflexão (2003).

A presença da obra de arte no espaço público constitui, uma *mais-valia* que particulariza, promove e atrai investimentos, funcionando como um instrumento de afirmação cultural e de crescimento económico, particularmente importante para as cidades.

³⁴ – in <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt>

Capítulo III – Belém: Caracterização da História e do lugar

3.1- Enquadramento Histórico e Geográfico

No caso de Lisboa está a cidade organizada morfologicamente a partir de três linhas de relevo fundamentais - a mata de Monsanto a SW, a encosta da Luz a NW e finalmente a linha mais complexa, que atravessa o concelho de norte e sul, ramificando-se sobre a sua zona oriental. Esta composição da cidade proporcionou, sobretudo até meados do séc. XVIII, que a cidade vivesse voltada para o Tejo, constituindo este o motor do seu desenvolvimento inicial, enquanto via de comunicação acessível (Craveiro, 1992).

A margem ribeirinha ocupa, desta forma, uma posição estratégica, considerada única, em termos de circulação de fluxos de pessoas e bens, de e para o exterior da cidade. É nesta faixa, na parte ocidental da orla ribeirinha da cidade de Lisboa, junto do estuário do Tejo que se localizam entre outras, a freguesia de Santa Maria de Belém. O conjunto de Belém, Ajuda e Alcântara, desenvolveram-se, preferencialmente ao longo das margens ribeirinhas do Tejo, apresentando algumas zonas de penetração para o interior, correspondentes aos vales mais ou menos declivosos, actualmente ocupados por vias de circulação típicas em cidades acidentadas como Lisboa (Silva, 2009).

Na obra colectiva “*Freguesia de Belém*”, os autores Eduardo Freitas, M^a Calado e Vítor Ferreira é sublinhada a importância de Belém, e principalmente o sítio da praia, engrandecido no contexto local e nacional no âmbito do programa dos descobrimentos. A população apresentava, então, características rurais, sobretudo, na encosta da Ajuda. O trágico terramoto ocorrido no séc. XVIII é um marco histórico importantíssimo na reestruturação urbana e política da cidade de Lisboa, em especial para esta área. Após o terramoto de 1755 para aí se dirigem a corte de D. João V, o próprio Rei e as secretarias de estado do governo de D. José. A apropriação espacial desenvolvida pela monarquia, com a construção do Palácio Real em 1802, é retomada e intensificada pelo regime republicano (Freitas, et al., 1993).

Durante o séc. XV a população local aumentou significativamente. Da praia de Belém saíram algumas das mais importantes armadas e nela se acolheram notícias das descobertas. Em 1497, partiu Vasco da Gama com destino à Índia, e no ano seguinte, Nicolau Coelho regressou com a notícia do caminho marítimo. Em 1500, saiu Pedro Álvares Cabral rumo ao Brasil e em 1541, Francisco Xavier com destino ao Oriente. O ambiente de agitação das partidas das armadas marcaram o perfil histórico deste “espaço-memória” dos descobrimentos (Freitas, et al., 1993). Com a construção do Mosteiro dos Jerónimos, a partir de 1502 trouxe a Belém, os monges e muitos artífices e operários que se instalaram com suas famílias. Por outro lado, a edificação do “Baluarte” de S. Vicente e

a construção da Torre de Belém, trouxeram ao estaleiro de Belém novos mestres, pedreiros e construtores, o que contribuiu para o aumento da população local.

No Alto da Ajuda, a romaria mariana, que passou a ocorrer com frequência a partir do séc. XV, deu origem a novos conjuntos populacionais. Em meados do séc. XVI, constituiu-se a freguesia da Ajuda sediada na velha ermida que foi então transformada em igreja (Bonneville, 2004).

A transferência do Rei e de toda a estrutura burocrática para a Ajuda impulsionou a sua transformação. A estrutura urbana que se definiu após o terramoto de 1755 remodelou a Calçada da Ajuda e delineou arruamentos e quarteirões estreitos. A zona da Memória desenvolveu-se três anos depois do terramoto, com a construção da igreja local. A então freguesia de Nossa Senhora da Ajuda englobava uma extensa área e abrangia a Junqueira, Santo Amaro, Bom Sucesso, Pedrouços, Belém, Ajuda, Caselas, Pimenteira e Monsanto. Com o desenvolvimento do traçado, a área ocidental de Lisboa adquire uma textura de Urbanidade¹ que lhe proporciona progressiva integração na cidade-capital do Império. Tal integração processa-se em moldes políticos, arquitectónicos, económicos e sociais (Craveiro, 1992).

A reorganização administrativa do território e o renascimento industrial fizeram-se também sentir nesta zona de Belém, que se apresentava envolvida numa dinâmica de crescimento. Já em 1813 foi criado o Bairro de Belém, um dos treze distritos administrativos de tipo civil e judicial que integravam a cidade. Mas só a 28 de Dezembro passou a ser também um dos seis distritos da cidade, aglomerando a freguesia da Ajuda. O concelho instituído em 1852, vigorou até 1885 quando se redefiniram e ampliaram os limites urbanos de Lisboa.³⁵

Belém estava nesta época envolvida num conjunto de reestruturações, através do qual, com a expropriação dos terrenos das ordens religiosas, que se reflectiram essencialmente na instalação da Casa Pia no convento dos Jerónimos em 1833 e as primeiras acções de restauro e reconstrução de monumentos, como a Torre de Belém, a Igreja do Convento Manuelino, e a cordoaria.

A dinâmica local esteve também relacionada com a ocupação industrial que se fez sentir particularmente desde os anos 80 do séc. XIX. A construção do porto e a regularização das margens do rio e a inauguração do caminho-de-ferro entre o Rossio e Belém (1873), só depois prolongado até Cascais (1889), tiveram consequências no tecido urbano da

³⁵ – “Lisboa Freguesia de Belém”, Eduardo de Freitas, Maria Calado, Vítor Freitas, 1993.

freguesia e na dinâmica da vida local. As obras públicas incitaram com a construção do chafariz da Junqueira (1821-28), de Belém (1847) e de Pedrouços (1851), o ajardinamento do largo em frente aos Jerónimos, a pavimentação de muitas ruas e ainda a construção de novos prédios com comércio e a abertura de um mercado inaugurado em 1882.³⁶

Em toda a área de estudo, devido à sua localização periférica no passado, em relação à Coroa Central da Cidade, podem ser encontrados palácios e outros equipamentos de grande dimensão. Quanto à organização da estrutura espacial e da implantação urbana, esta foi em muito influenciada pelas características rurais, com predominância de quintas e palácios que inicialmente a área representava.³⁷

Pode afirmar-se que a diferenciação existente, na realidade actual, é o resultado das diversas transformações que têm ocorrido ao longo do tempo, destacando-se algumas etapas que mais marcaram a diferente evolução sócio-urbanística: - A implantação do Mosteiro dos Jerónimos;

- A construção de diversos conventos que funcionaram como pólos de desenvolvimento para a formação de pequenos núcleos na encosta e sobretudo na zona ribeirinha;
- A construção da Igreja da Memória;
- A construção do Palácio da Ajuda;
- A extinção do Concelho de Belém e a integração das freguesias da Ajuda e Santa Maria de Belém no concelho de Lisboa;
- A construção do porto;
- A construção de caminho-de-ferro Lisboa-Cascais;
- Os aterros e alinhamentos que modificaram a linha da costa com integração dos terrenos conquistados ao rio.

O Concelho de Belém foi crescendo em número de edifícios e em população, e já em 1840 a Ajuda registava um número de 7546 habitantes, e em 1864 os números seriam de 16278 habitantes. O aumento do número de habitantes, deve-se também ao facto, que no terramoto de 1755, Belém e Ajuda terem sido os espaços menos afectados, e tal acontecimento fez com que muita gente se instalasse em barracas edificadas nos diversos baldios. No início da República e depois da organização administrativa e territorial, a freguesia de Belém registava 14419 moradores.³⁸

³⁶ – *Idem*

³⁷ - *Idem*

³⁸ - “Lisboa Freguesia de Belém”, Eduardo de Freitas, M^a Calado, Vítor Freitas, 1993.

Com a construção do monumental conjunto manuelino, Belém na época da sua construção, passou a ser mais requisitada sobretudo como local de recreio e ainda como zona habitacional, até pela nobreza.

Ao longo do século XIX, Belém registou um maior desenvolvimento urbano, com as diversas construções. Segundo M^a João Cortesão, com a criação de aterros, a barreira física entre Belém e o rio foi-se anulando, contribuindo de certa forma para quebrar a ligação que existia entre Belém e o rio (2010).

A Exposição do Mundo Português em 1940 veio também dinamizar ainda mais esta área, e atribuir um carácter monumental a esta zona da cidade. Actualmente, a área monumental de Belém-Ajuda é considerada uma referência internacional, pela sua forte identidade, relevância histórica e cultural, visto estar repleta de elementos culturais.

3.2 - Recursos Patrimoniais e Culturais

Nesta área de estudo, ou seja, Belém demarcam-se pelo seu valor simbólico e arquitectónico, inúmeros complexos que referenciam épocas históricas cronologicamente identificadas, sobressaindo o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, a Cordoaria Nacional, o Palácio da Presidência, a Igreja da Memória, e o Palácio da Ajuda, como os mais representativos. Isso contribui, como asseguram os autores Eduardo de Freitas, Maria Calado, e Vítor Freitas, para que a freguesia de Santa Maria de Belém fosse uma das maiores em números de edifícios classificados como são o caso de monumentos nacionais, imóveis de interesse público e valores concelhios, e grande parte do seu território está integrado em zonas de protecção monumentais. Acresce ainda que dois deles, o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém, são classificados como Monumental de valor Mundial e integrado na lista do Património Mundial da UNESCO (1993).

O valor artístico e o significado histórico deste património à escala local, nacional e internacional justificam a multiplicidade de classificações. No entanto, e segundo Freitas et, al., mais do que a referência individual de cada caso é a coerência dos diversos núcleos urbanos de interesse histórico que prevalece e marca o perfil histórico e o valor patrimonial da freguesia de Belém. A diversidade dos modelos artísticos e culturais e a multiplicidade de tempos históricos referenciados constituem um cenário completo e um repositório da cultura artística portuguesa desde o final da Idade Média. Uma análise mais atenta pode ainda indiciar sinais do tempo anteriores, referenciados mais nas memórias da estrutura urbana (dos velhos caminhos à toponímia dos lugares) do que nos elementos materiais (Freitas et, al., 1993).

As tipologias da arquitectura religiosa destacam-se pela riqueza dos programas artísticos, e os edifícios civis, na sua diversidade funcional e construtiva assumem um carácter significativo e estruturante do espaço urbano e, ainda, as fortificações perdendo a vocação original mantiveram a sua dimensão histórica, monumental e arqueológica (Freitas, et al., 1993). Por outro lado, monumentos escultóricos redimensionam emblematicamente o espaço e evocam figuras e factos de uma narrativa multifacetada. Por seu turno, os parques e jardins agrupam paisagisticamente os cenários construídos ou preservam, simplesmente ambiências naturais de raras espécies botânicas em memória das antigas cercas dos palácios. Incluem-se ainda no contexto do património histórico-artístico os museus, alguns instalados em edifícios notáveis e todos eles possuidores de ricas colecções.

Os espaços mais frequentados estão concentrados nos monumentos mais expressivos da zona, tais como a Praça do Império - Mosteiro dos Jerónimos, Jardins da Torre de Belém - Torre de Belém, e a Praça Afonso Albuquerque - monumento a Afonso de Albuquerque, e Praça do Império.

Na análise feita da zona Ajuda-Belém foram considerados três tipos de Área Monumental, ou seja, tipos de monumentalidade.

A monumentalidade Religiosa (Mosteiro dos Jerónimos), a monumentalidade Programada (Exposição do Mundo Português 1940), e a Monumentalidade Histórica (Torre de Belém, Palácio da Ajuda).

A monumentalidade religiosa costuma estar associado aos centros das cidades como elementos destacados dos outros edifícios que remetem ao passado.³⁹ Em Belém, o monumento que mais caracteriza este tipo de monumentalidade é o Mosteiro dos Jerónimos, encomendado pelo rei D. Manuel I, pouco depois de Vasco da Gama ter regressado da sua viagem à Índia.

A monumentalidade programada é caracterizada por dar origem a uma nova zona de uma cidade, com um determinado intuito funcional. O exemplo que ilustra bem este conceito é a Exposição do Mundo Português. Esta área monumental tem o intuito de criar obras com as quais as comunidades se identifiquem permanecendo com um marco ao longo do tempo.

Quanto à monumentalidade Histórica pode ser exemplificada pela Torre de Belém. A Torre de Belém, um dos exemplos da monumentalidade Histórica, é uma fortificação militar que foi construída no final do reinado de D. Manuel I, entre 1515 e 1519, dentro do rio. É o monumento de Belém monumental mais posicionado a ocidente. Segundo Silva constitui uma expressão do “medieval-renascentista” na arquitectura portuguesa, acrescentando que este monumento manuelino reflecte ainda influências de novos códigos culturais que se aplicam nas cúpulas de gosto orientalizador que cobrem as guaritas do baluarte e na representação zoomórfica de um exótico rinoceronte esculpida na fase norte (Silva, 2008).

Em frente à Torre de Belém encontra-se uma plataforma ajardinada que acompanha alguns arruamentos. Nos limites desta plataforma ajardinada encontra-se o monumento aos Combatentes do Ultramar, mais próximo do Forte do Bom Sucesso e o Monumento de Sacadura Cabral e Gago Coutinho, e este mais próximo do conjunto comercial Vela Latina.

³⁹ – Maria João Cortesão, *Intervir na Cidade Monumental, Complementaridade dos dois Pólos Monumentais com o Tejo*, 2010.

Para além destes monumentos encontramos ainda outros que fazem a sua homenagem ao Tejo, aos descobrimentos, e aos navegadores aéreos.

Seguindo para o Padrão dos descobrimentos, percorre-se a via junto à Doca de Pedrouços, e chega-se ao Museu de Arte Popular. Este foi o primeiro museu português a apresentar uma museografia integralmente moderna, ocupando um singular estatuto enquanto testemunho da história da estética europeia da primeira metade do século XX. O Museu de Arte Popular encerra um discurso expositivo muito próprio, do qual se destaca o design modernista, as soluções cenográficas, o diverso mobiliário expositivo e a decoração mural em todas as suas salas. Este edifício guarda o aspecto original do edifício de etnografia metropolitana da Exposição do Mundo Português (Almeida, 2009).

Do lado nascente, situa-se o Espelho de Água, pequeno pavilhão projectado pelos arquitectos Cottinelli Telmo e António Lino para a exposição do Mundo Português, rodeado por água e que abriga hoje um restaurante e um clube cultural.

Em frente a este edifício, encontra-se um pavimento em calçada e mármore desenhando uma rosa-dos-ventos, que rodeia o monumento ao infante D. Henrique, o Padrão dos Descobrimentos. Este monumento foi erguido em 1940 por ocasião da Exposição do Mundo Português, da qual apresenta um conjunto de figuras históricas dos Descobrimentos Portugueses. O monumento lembra a forma de um barco com as velas e a proa, elevando a figura do Infante que segura uma caravela. Na entrada encontra-se em toda a altura do monumento uma espada-cruz em relevo. (Silva, 2009).

A partir deste monumento pode-se avistar em frente o Mosteiro dos Jerónimos, seguindo-se do lado esquerdo o Centro Cultural de Belém. Pode ainda ver-se o Planetário Gulbenkian, propriedade do Museu da Marinha, e do lado esquerdo pode-se avistar uma zona relvada junto ao parque de estacionamento da Rua de Belém.

O Mosteiro dos Jerónimos, foi mandado construir pelo rei D. Manuel I, com o duplo sentido funcional e comemorativo - foi concebido como núcleo urbanístico e panteão real e transformou-se no monumento referencial da arte e da história dos descobrimentos (Freitas, et al., 1993). Em frente a este grandioso monumento encontra-se a Praça do Império. É uma praça quadrangular centralizada por um lago também de forma quadrangular. O lago exhibe ao centro uma fonte e encontra-se cercado por uma moldura verde de vegetação que por sua vez é rodeada por uma faixa pavimentada. Os outros dois lagos de menor dimensão que o compõem acolhem um conjunto de cavalos-marinhos

executados em pedra. Entre os Jerónimos e o quarteirão central de Belém encontra-se o Jardim Tropical, contendo também sinais da Exposição do Mundo Português.⁴⁰

Seguindo do lado esquerdo ao Mosteiro dos Jerónimos, encontra-se o Centro Cultural de Belém. Criado em 1988, por resolução do Conselho de Ministros através da Secretaria de Estado da Cultura (SEC) e do Instituto Português do Património e da Cultura (IPPC), o Centro Cultural de Belém constituiu um equipamento cultural concebido para funcionar como agente potenciador e difusor da criação artística, de repercussão nacional e internacional. O objectivo que norteou a sua criação fundamentava-se na continuidade do significado de Belém. Vinculando-o às comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos Portugueses e à entrada de Portugal para a Comunidade Europeia. Inserindo-se na malha quinhentista na zona Monumental de Belém, procurou-se desta forma reforçar o significado do passado histórico nacional, sobretudo aquele relacionado com a epopeia marítima portuguesa e estabelecer uma ligação à modernidade.

A praça Afonso Albuquerque encontra-se na parte Oriental de Belém, é um espaço com zonas ajardinadas, em que no centro encontra-se a estátua de Afonso de Albuquerque. Este monumento foi uma homenagem do historiador Simão José da Luz Soriano, e é da autoria de Costa Mota na escultura e Silva Pinto na arquitectura, tendo sido inaugurado em 1902 (Freitas, et al., 1993).

Outros monumentos podem ainda ser identificados na encosta da Ajuda que se estende até Belém, designadamente a Igreja da Memória e o Palácio da Ajuda.

Seguindo esta praça em direcção ao Mosteiro dos Jerónimos encontra-se uma área ajardinada onde esteve implantado o pavilhão de Honra e de Lisboa na altura da Exposição do Mundo Português. Aqui os visitantes ocupam o espaço para actividades de lazer, aproveitando-se da relva, bancos e da sombra das árvores. Este jardim ainda conserva o nome de Vasco da Gama. Junto a este espaço está o quarteirão mais antigo, onde agora está instalada, entre outros, uma conhecida cadeia mundial de refeição rápida, abrangendo também a esquina da Rua Vieira Portuense.

A composição urbana de Belém é indissociável das marcas deixadas pela Exposição do Mundo Português - exposição histórica que, como foi dito, comemorava a fundação e restauração da nacionalidade. A Praça do Império acolheu os dois mais importantes pavilhões da exposição - pavilhão de Honra e de Lisboa e o Pavilhão dos Portugueses no

⁴⁰ - João Lutas Craveiro, et al, *Estudo Sobre a Área do Plano de Salvaguarda de Ajuda/Belém*, 1992

Mundo - dispostos de modo a evidenciar o Mosteiro dos Jerónimos. Este foi o exemplo mais simbólico do empenho do Estado Novo a favor da limpeza e expurgação de qualquer elemento alheio aos monumentos, à custa da demolição de todo o tecido urbano desapropriado (Dias, 1998).

A exposição deixou marcas visíveis em toda a área compreendida entre a praça Afonso de Albuquerque a zona onde se encontra actualmente o Centro Cultural de Belém. Segundo Dias, a integração deste espaço após a exposição do Mundo Português foi prolongado, devido aos posteriores abandonos e subutilizações a que foram destinados os pavilhões da Exposição. A autora acrescenta ainda que, o seu carácter definitivo só se começou a verificar com a edificação do Centro Cultural de Belém em 1988. As áreas restantes deixadas pelos pavilhões da Exposição, foram aproveitadas para jardins e espaços de lazer (Dias, 1998).

Actualmente a área monumental de Belém-Ajuda é considerada uma referência internacional, pela sua forte identidade, relevância histórica e cultural, visto estar repleta de elementos culturais, tal como referido.

Segundo Cortesão, pode-se concluir através de estudos feitos, que a área monumental Belém-Ajuda aplicada no contexto da cidade de Lisboa é considerada como um ponto de referência, tanto a nível nacional como internacional, pela relevância histórica e cultural, pela qualidade patrimonial e arquitectónica associada a grandes espaços de contemplação e, por fim, pela proximidade com o rio Tejo e a sua envolvência (Cortesão, 2010).

3.3- Cultura Popular e Identidade Nacional no Estado Novo

A partir do século XIX George Stocking, citado por João Leal, chamou a atenção para a existência de duas tradições distintas no processo de desenvolvimento da antropologia. Uma tradição antropológica de «construção do Império» e uma tradição antropológica de «construção da nação» (Leal, 2000). A primeira tradição prevaleceu nos EUA e países centrais da Europa, como a Grã-Bretanha e a França, que possuíam um império colonial. Nestes países, a antropologia concentrou-se no estudo das sociedades e culturas não ocidentais. A segunda tradição, por sua vez, ganhou mais relevo nos países da periferia ou semi-periferia, que não tendo uma tradição colonial lutavam para a obtenção da sua autonomia nacional. “Aí a antropologia definiu-se como um projecto orientado para o estudo da construção da Identidade Nacional” (Leal, 2000: 27).

Em Portugal apesar de existir um império e das suas semelhanças com os países periféricos, ou semi-periféricos da Europa, foi contudo, com a antropologia da construção da nação que esta se desenvolveu e se afirmou em Portugal a partir das décadas de 1870 e 1880. “Pode-se então dizer-se que ao longo do período de quase um século que se estende de 1870 a 1970, a antropologia portuguesa não só teve na cultura popular de matriz rural o seu objecto principal de pesquisa, como o seu interesse por tópicos se organizou em torno de preocupações hegemónicas pelo tema da identidade nacional portuguesa” (Leal, 2000:28-29).

A antropologia nesta dupla configuração compreendeu ao longo de quase um século, diferentes fases no seu processo de desenvolvimento. João Leal, apresenta-nos essas fases de desenvolvimento. Segundo o autor, na primeira fase assiste-se à emergência da antropologia, como campo disciplinar, tendo como figuras principais Adolfo Coelho e Teófilo Braga.

O trabalho mais evidente destes autores é absorvido pelas Conferências do Casino de 1971. Estas conferências estabeleceram uma mudança na cultura e na ciência portuguesa do séc. XIX. “Etnografia, folclores, etnologia, demologia, mitologia, mitografia, tradições populares, eram de facto, as expressões mais utilizadas para denominar esta nova área do saber” (Leal, 2000:28-29).

O segundo grande momento da antropologia portuguesa corresponde à viragem do século, entre as décadas de 1890 e 1900. Este momento é marcado pelo *Ultimatum* e como consequência, o início da crise da monarquia. Os principais autores enfoque são Rocha Peixoto e Adolfo Coelho, este último já activo desde 1870. “A produção da

antropologia nesta fase perde alguma visibilidade da vida cultural e científica portuguesa que possuía nas décadas de 1870 e 1880” (Leal, 2000:34). Todavia, há uma continuidade na capacidade de actualização teórica da disciplina, particularmente ilustrada nas obras de Adolfo Coelho, onde é possível encontrar referências à antropologia de Durkheim, Mauss, Boas e Wundt.

O terceiro grande período de desenvolvimento da antropologia portuguesa estabeleceu-se ao longo das décadas de 1910 e 1920 coincidindo com I República. Esta fase tem como principais figuras Virgílio Correia, D. Sebastião Pessanha, Luís Chave e Augusto César Pires de Lima. É neste período que se dá o regresso de Leite Vasconcelos à investigação etnográfica, depois de quase duas décadas dedicado à dialectologia e à arqueologia. Leite Vasconcelos regressa com a edição de ensaios incluídos na serie de Estudos de Etnografia Comparativa e com a publicação do boletim de Etnografia de que foi fundador e director.

Surgem neste período novas instituições ligadas à antropologia, como a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (SPAEE), fundado no Porto por Mendes Correia (1888-1960), que apesar do domínio da antropologia física abrange de igual forma a pesquisa etnográfica.

Finalmente, o quarto e último período no desenvolvimento da antropologia portuguesa. Este período desenvolve-se desde a década de 1930 até aos anos de 1970, e coincide com o Estado Novo. É constituído por uma diversidade de actores, divididos, segundo João Leal (2000), em três grandes grupos.

O primeiro desses grupos é constituído pelos etnógrafos mais ligados ao Estado Novo cuja «política do espírito», como analisaremos mais à frente, reservou um lugar extremamente importante à etnografia e ao folclore. Nesta área destaca-se a acção fundamental do SPN/SNI, sob orientação de António Ferro, orientada simultaneamente para a propaganda externa de Portugal e para acções de divulgação interna junto das classes médias.

Nesta fase vários etnógrafos destacaram-se, como Abel Viana, Guilherme Felgueiras, Armado Leça, Armando Matos, Fernando de Castro Pires de Lima, entre outros. Porém, a figura central da antropologia de perfil académico é atribuído a A. Jorge Dias (1907-1973). Jorge Dias inicia o seu projecto no Porto, onde Mendes Correia lhe tinha confiado a direcção da Secção Etnográfica do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e, a partir de 1959 em Lisboa.

Com este grupo, a antropologia portuguesa recupera alguma das actualizações teóricas perdidas nas décadas da I República. A nível nacional a equipa de Jorge Dias “projectou de forma importante a antropologia na cena intelectual e científica portuguesa, como o comprovou nomeadamente o êxito das monografias de J. Dias sobre Vilarinho da Furna (...) e Rio Onor (...)” (Leal, 2000:38). A influência da J. Dias alargou-se aos etnógrafos do Estado Novo, depois de uma atitude inicial de indiferença e mesmo de desconfiança, a partir sobretudo nos finais dos anos 1940 reconhecer a importância da sua pesquisa (Leal, 2000).

Um terceiro grupo de protagonistas importantes (após o grupo de Jorge Dias) na cena antropológica portuguesa entre 1930 e 1970 é composto por um conjunto de intelectuais ligados de forma menos constante à antropologia e à etnologia, mas que a partir da sua posição crítica da etnografia do Estado Novo, tiveram interferência relativamente significativa nessas áreas. Este grupo de actores com formação muito variada - artistas, arquitectos, músicos - tinham como projecto, construir um contra discurso etnográfico do Estado Novo (Leal, 2000).

Os diferentes momentos aqui abordados remetem para a centralidade do estudo da cultura popular na tradição antropológica portuguesa, e que estiveram simultaneamente ligados à construção da Identidade Nacional.

Um dos traços aclamados do corpo ideológico do Estado Novo foi o nacionalismo. Desde a construção inicial, ainda sob a Ditadura Militar, o nacionalismo surgiu no discurso político de Salazar como a matriz de base do novo regime que pretendia implantar. Nele se fundava a esperança da redenção da pátria e nele se encontrava a própria razão de ser do Estado-Nação. O nacionalismo português foi construído sobre três pressupostos essenciais: a *Nação*, o *Território* e a *História e Tradições* (Lira, 2001).

Assim, o discurso Salazarista sobre a Identidade Nacional apresenta uma forma particular de perspectivar conceitos como a nação, cultura e história. Numa situação de crise Salazar invocou um período de união nacional, com o intuito de demonstrar que os grandes feitos do passado deveriam servir de inspiração à resolução dos problemas do país. Assim, Moreira afirma, “se na verdade, durante o período de transição para a democracia, e posteriormente, se fortaleceu a ideia que os conceitos de pátria e nação eram inconvenientes, isso deveu-se ao desejo de superação do tempo anterior, das ideias do Estado Novo (...)”. Mas não se trata apenas disso. Aliás a democratização implicou também a modernização de Portugal, não apenas na esfera política, mas igualmente na cultura, nos costumes e na moral (Moreira, 2007:10).

As lições da História mostravam o que era ser verdadeiramente português, que teria sido perdido pelos portugueses devido ao período de crise em que viviam. (Moreira, 2007). Assim, por um lado a “memória surge como instrumento fundamental no confronto do Estado com a degeneração e a doença, já que é pelo seu uso que se torna possível recuperar as verdades que se foram apagando, os exemplos legados pelo passado são argumentos legitimadores de uma prática e de um domínio político” (Cunha, 1994:116).

A construção da ideia de Nação por parte de Salazar envolvia referências de um passado mais ou menos mítico, assente num novo entendimento em que a ideia de língua, de etnicidade, de tradição ou de religião estavam presentes. Todas estas ideias pronunciavam-se de forma material através de objectos herdados ou ideais passíveis de serem materializados, “constituindo-se no que poderíamos denominar por entendimento moderno da ideia de património enquanto manifestação identitária” (Primo, 2007:48).

Na óptica da narrativa histórica salazarista o Estado Novo sucede-se a períodos como a Fundação da Nação, os Descobrimentos e a Restauração de 1640. Para Salazar o antigo império serve para engrandecer a nação, e a exposição Colonial de 1934 demonstra exactamente a grandeza territorial do país e também a ideia de unidade defendida pelo regime. O império português tornou-se numa propaganda do regime, um dos elementos fundamentais da Identidade Nacional (Gomes, 2007).

A par desta ideia de império a religião aparece também como critério que fomenta a unidade identitária de uma nação, “ser uma nação imperial não é apenas, pelo menos no caso português, a expressão de um poder material, sendo sobretudo o testemunho de uma vocação. A ligação a Deus torna-se então clara: não só se possui um império por vontade de Deus, como apenas se possui para servir os seus desígnios. De facto, do ponto de vista discursivo o que prepondera é a ideia de gestão colonial como missão, sendo em torno desta verdade que se ensina a perceber a relação de Portugal com as suas colónias e o próprio lugar de Portugal no mundo.” (Cunha, 1994: 174). Esta justaposição da religião cristã associado a um destino mítico conferido pela Divindade é uma constante na propaganda política de Salazar.

Para além da questão histórica, o discurso sobre a Identidade da Nação recaem também na tradição e os costumes do povo português. “Tais aspectos correspondem ao modo de vida rural, inalterados por influencias externas e onde residem as raízes da alma nacional. Trata-se de um modo de vida simples e despojado, uma vivência comunitária e uma valorização do trabalho, da família, da pátria e da região enquanto alicerce da moral e

bons costumes” (Cunha, 1994:30). Desta forma, são posições no sentido de preservação e promoção da cultura popular conhecida como «política do Espírito».

A Identidade Nacional baseia-se numa política de controlo de todas as formas culturais e sociais e expressa o reflexo da ideologia salazarista. Com efeito, “desenvolver um projecto político assente num modelo de governo autoritário, numa organização corporativista da comunidade e uma política colonialista, procederam à instrumentalização de determinados aspectos da comunidade e do território em função desses valores. Nessa instrumentalização a Nação é vista como uma unidade orgânica acima do conjunto dos indivíduos (...)” (Gomes, 2007:216).

Dessa mesma forma, a tradição ou a inovação de hábitos tradicionais tornam-se numa fonte de propaganda segundo os interesses políticos. Assim, no séc. XIX o Estado ligou as tradições formais e informais, políticas e sociais ao assumir um papel protagonista na decisão das actividades que deveriam, ou não, ser fundamentais na vida dos cidadãos. Neste contexto, o património desempenhou um papel fundamental e as instituições a ele vinculadas, em especial os museus, que serviram de grandes cenários.

Capítulo IV - Políticas Culturais em Portugal após 25 Abril

4.1 - O pós 25 Abril até a actualidade

O golpe de Estado de 25 Abril de 1974 mudou por completo Portugal, pois libertou o país de um regime ditatorial que durava há mais de 40 anos.

Foi instaurada a democracia, com as consequentes mudanças no sistema político, económico, social e cultural. Só a partir dessa altura foi possível desenvolver uma intervenção que aproximasse Portugal dos outros países europeus. Todos os governos a partir do 25 Abril, têm defendido políticas que procuram estabelecer a ligação da cultura à educação, atribuindo uma grande importância à democratização da cultura como instrumento fundamental para a criação de uma nova classe de consumidores, produtores e mediadores (Silva, 2007).

As referências à importância da democratização da cultura são transversais aos vários programas dos Governos Constitucionais das quase quatro últimas décadas (1976-2009). Gomes afirma, “à cultura e à necessidade imperativa da sua democratização estão subjacentes valores associados ao desenvolvimento humano e à promoção da qualidade de vida de todos os cidadãos” (2009:27). Neste sentido, Moreira confirma, “no terreno político, a democratização significa a centralidade do indivíduo nas decisões política”, e acrescenta que, “a filosofia liberal na ideia básica de que os indivíduos são livres e iguais porque têm direitos naturais, que lhes são inerentes, sendo que os governos são criados pelos indivíduos para proteger justamente esses direitos” (Moreira, 2007:11).

O I Governos Constitucional foi o primeiro a atribuir funções governativas na área da cultura. A Secretaria de Estado da Cultura (SEC) constituída neste Governo, tinha entre os seus objectivos a solução de problemas que surgiram na época anterior ao 25 Abril e propor uma legislação de natureza cultural e actividade dos trabalhadores intelectuais. Para isso, a SEC apresenta quatro áreas de actuação, que são: o Património Cultural; Investigação e Fomento Cultural; Espectáculo e Acção Cultural. Embora, e como nos indica a autora M^a Lurdes Santos, a primazia vai para “(...), a inventariação, classificação, conservação e defesa do património cultural (...), mas dá-nos também atenção à democratização e descentralização da cultura, ao estímulo, à criação e à cooperação e promoção cultural externa” (1998:67). De acordo com o programa do I Governo Constitucional, “a promoção do acesso à cultura das mais amplas camadas populacionais,

através da determinação e aplicação de métodos de intervenção cultural que tenham em conta a concretização das próprias populações a que se dirigem.”⁴¹

Contudo, é no programa do II Governo Constitucional que a cultura passa a ter uma nova definição. Este Governo aposta na Democratização da cultura na descentralização e no esforço de Identidade Nacional, promovendo o aumento da participação cultural, a salvaguarda do património e a valorização da criação e difusão cultural. Segundo Lima, a cultura deixa de estar assegurada por um único organismo e passa a ser partilhada por culturas de elite, cultura de massas e cultura populacional (1998).

Nos quatro governos seguintes, de 1978 e 1979, regista-se um regresso de alguns temas culturais dos primeiros meses da democracia, agora por iniciativa dos órgãos do poder constitucional.

O V Governo Constitucional frisa as orientações dos governos anteriores.

“A política cultural que o actual Governo se propõe adoptar supõe e implica uma concepção de cultura: pluriforme, favorecendo a multiplicidade das expressões e das práticas culturais, de acordo com os contextos específicos dos vários grupos sociais; participativa, estimulando a consciência de que todos os cidadãos são sujeitos e não meros objectos da acção cultural e apoiando o associativismo cultural; globalizante, evitando a compartimentação entre os diferentes aspectos da cultura e introduzindo referências qualitativas em todos os aspectos da vida social; inovadora, ultrapassando a passividade e o consumismo alimentados pelas grandes indústrias culturais e encorajando formas de criatividade individual e colectiva. (...). Desenvolver-se-ão esforços no sentido de uma progressiva desconcentração dos meios e instrumentos de acção existentes, favorecendo a criação de pólos de vida cultural, social e geograficamente diversificados, em constante e dinâmica integração.”⁴²

De acordo com a autora M^a Lurdes Santos, este é o primeiro Governo que explana o seu conceito de cultura e organiza as orientações, os objectivos e a própria organização da cultura - criação do Ministério da Coordenação Cultural e da Cultura e da Ciência. Neste programa a ideia de património surge pela primeira vez associado não apenas ao

⁴¹ – Programa do I Governo Constitucional (1976-1978), cap. III, ponto F, in <http://www.portugal.gov.pt>

⁴² – Programa do V Governo Constitucional, in <http://www.portugal.gov.pt>

“património adquirido” mas também às “criações vividas da criação cultural de hoje” (1998:69)

É a partir dos anos oitenta que a cultura passa a constituir um tema recorrente do discurso político, que em parte, devido ao financiamento externo orientado na altura pela Comunidade Económica Europeia (CEE). E é nesta preparação para a entrada na CEE que, de acordo com a autora em epígrafe, “encontramos nos Programas objectivos muito ligados à identidade Nacional, de procura de um consenso cultural que, tendo por base a liberdade e o pluralismo permita a melhor identificação de uma imagem e de uma personalidade culturais portuguesas” (Santos, 1998: 70)

Nos Governos seguintes correspondentes ao X, XI e XII Governos (entre 1985 a 1995), os Programas Culturais anunciavam os seguintes princípios: “Universalidade de acesso aos bens culturais; preservação do Património; apoio à criação, o que tem subjacente o estímulo dos talentos e valores individuais e a liberdade de criação; descentralização, o que remete para o papel do Estado como assegurados das condições de acesso aos bens culturais e de estímulo à criação; e afirmação da Identidade Cultural, que se prende essencialmente com a valorização da Língua Portuguesa” (Santos, 1998).

Isto demonstra uma clarificação da importância atribuída ao património cultural, à produção artística e à promoção da prática do mecenato, e uma crescente preocupação com a promoção de uma maior proximidade entre as populações mais desfavorecidas e os diferentes bens e serviços culturais. Por outro lado, segundo Rui Gomes, esta preocupação regista-se, de igual modo, no reconhecimento da selectividade social a desenvolver, procurando uma intervenção adaptada às diferentes origens sociais da população (2009).

A cultura encontra também referência na “educação”, “comunicação social”, “comunidades portuguesas” cujo objectivo principal é a valorização e expressão da língua portuguesa e culturas portuguesas, como forma de afirmação de uma Identidade Nacional.

Se até ao término dos anos noventa do séc. XX é muito clara a importância conferida à construção e descentralização de equipamentos culturais - nomeadamente no que diz respeito à preservação do património arquitectónico e à criação de redes de equipamentos - é muito clara, este tema vai dando lugar a outras preocupações que, embora já referidos em programas anteriores, vão ganhando relevo, nomeadamente no que diz respeito ao alargamento social do acesso à cultura e ao aumento e qualificação de públicos (Gomes, 2009).

O XVII Governo Constitucional (2005-2009) apresenta o seu compromisso para a cultura apresentada em três finalidades principais. “ A primeira é retirar o sector da cultura da asfixia financeira em que três anos de governação à direita o colocaram. A segunda é retomar o impulso político para o desenvolvimento do tecido cultural português. A terceira é conseguir um equilíbrio dinâmico entre a defesa e valorização do património cultural, o apoio à criação artística, a estruturação do território com equipamentos e redes culturais, a aposta na educação artística e na formação dos públicos e a promoção internacional da cultura portuguesa. A opção política fundamental do Governo é qualificar o conjunto do tecido cultural, na diversidade de formas e correntes que fazem a sua riqueza do património à criação, promovendo a sua coesão e as suas sinergias.”⁴³

O Governo compromete-se a favorecer o funcionamento em rede, com programas de apoio à difusão cultural, e programas educativos dirigidos aos diferentes públicos; promove também medidas de facilitação do acesso aos diferentes bens e equipamentos culturais, e apoiar a divulgação do património literário e artístico em ambientes e suportes multimédia.⁴⁴

Em conclusão, e sintetizando os conteúdos de alguns programas dos Governos constitucionais, até ao final dos anos noventa, pode-se dizer que as estratégias da democratização cultural, têm sido, essencialmente, na democratização da oferta através da construção descentralizada de equipamentos culturais; dos apoios a espectáculos; do apoio à cultura popular e práticas amadoras e de representação e difusão das actividades culturais através de meios de comunicação social.

É de sublinhar, que para além da tutela, os organismos, quer governamentais, quer de direito privado, têm desempenhado um papel activo no domínio das actividades culturais no nosso país. Neste último, destaca-se a criação da Fundação Calouste Gulbenkian criado em 1956, que tem uma activa participação em diversas actividades culturais desde a música, dança, artes plásticas, entre outros.

⁴³ – Programa do XVII Governo Constitucional, in <http://www.portugal.gov.pt>

⁴⁴ – Idem.

4.2 - Novos Desafios e Orientações das políticas Culturais

O poder político em Portugal tem vindo a reconhecer a autonomia a nível da cultura. Vários têm sido os Governos que a partir de 1974 têm iniciado medidas que respeitam a diversidade criativa e, como indica Augusto Santos Silva, “a crença pós-iluminista na razão civilizadora, associados à aposta moderna nas responsabilidades e capacidades do Estado na estruturação da vida cultural, seja pelo lado dos equipamentos, seja pelo lado da procura pública onde o estímulo financeiro à criação seja pelo lado da educação dos gostos” (2004a:16).

A partir de 1995 com a criação do Ministério da Cultura, durante o XIII Governo Constitucional, a orgânica dos serviços da Administração Central para este domínio - até então coordenada pela Secretaria de Estado da cultura (SEC) - passa por uma profunda reestruturação. Esta mudança atribui à cultura uma centralidade até aí inexistente nas políticas públicas (Gomes, 2009).

A lei orgânica que instituiu o Ministério da cultura em 1996⁴⁵ definiu as grandes linhas de orientação da política cultural, tendo esta como objectivo a melhoria do acesso à cultura através da criação ou requalificação de equipamentos culturais.

“As funções do Estado nesta área são sobretudo duas: por outro lado, melhorar as condições de acesso à cultura e, por outro, defender e salvaguardar o património cultural, incentivando novas modalidades da sua fruição e conhecimento (...) que traduzem fundamentalmente numa particular responsabilização do domínio das grandes infra-estruturas indispensáveis ao desenvolvimento de uma política cultural coerente, consistente e eficaz”.⁴⁶

As Câmaras Municipais têm sido frequentemente receptoras das várias políticas Culturais lançadas pelos Governo. Um bom exemplo foi o Programa de Difusão das Artes de Espectáculos,⁴⁷ lançado pelo Ministro da Cultura entre 1999 e 2002 que conquistou a adesão de dezenas de localidades.

De acordo com os programas Culturais, podemos afirmar seguindo a reflexão do autor Augusto Silva, que estes se baseiam em três pilares fundamentais, que são eles:

⁴⁵ – Decreto-Lei nº 42/96 de 7 de Maio.

⁴⁶ - Texto Introdutório do Decreto-Lei 42/96 de 7 de Maio que instituiu o Ministério da Cultura.

⁴⁷ - Este programa foi “concebido como uma triangulação entre entidades proponentes de espectáculos (...), autarquias e organismos competente do Ministério da Cultura, então chamado Instituto Português das Artes e Espectáculo (...) (Silva, 2007:23/4).

descentralização, equipamento, formação de públicos e a aposta em eventos distintos (2007).

A automatização da cultura tem vindo a intensificar-se sobretudo, a partir das décadas de 1990 e 2000, que denota segundo Silva, “uma nova identidade e centralidade da política e da administração cultural local (...)” (2007:16). A acção cultural das autarquias é, na maioria das vezes marcada por fortes restrições financeiras, contudo, na área cultural a criação/ manutenção de infraestruturas culturais é a prioridade as políticas culturais autárquicas. Isto significa que, a cultura tem vindo a assumir uma centralidade no plano das representações, o que deixa prever a possibilidade das políticas culturais locais estarem cada vez mais despertas para a identidade local, afirmando a sua singularidade no contexto nacional.

Outro programa com interesse é o “Programa 2000”. Este tem o intuito de promover a cooperação entre criadores e agentes, ou promotores públicos e privados, e actividades de redes sociais. Qualquer destes objectivos tem um importante contributo para o desenvolvimento local, nomeadamente para a inovação urbana, que propicia a regeneração dos centros históricos através da cultura.⁴⁸

Durante os dez anos de vigência da primeira lei orgânica do Ministério da Cultura, algumas alterações foram sendo introduzidas, entre elas, a fusão com o IPAE (Instituto Português das Artes do Espectáculo) em 2003, durante o XV Governo Constitucional. “Esta reformulação é pragmática, por um lado, pela tendência para a racionalização de recursos através da reestruturação orgânica, e também de uma preocupação crescente de “acesso à cultura”, acrescentando a esta acessão um segundo sentido: o da qualificação da procura cultural” (Gomes, 2009:54). Este novo Instituto tem ainda a obrigação de aplicar um “novo quadro normativo regulador da concessão de apoios do Estado” no sector das artes, do espectáculo e da arte contemporânea.⁴⁹

Com a construção e requalificação de equipamentos por parte dos vários Governos Constitucionais, procurou-se edificar intra-estruturas no âmbito de programas específicos, nomeadamente através da constituição de redes de equipamentos. A rede nacional de bibliotecas⁵⁰ é um exemplo claro das redes públicas após a implementação do regime democrático em Portugal. Este dispositivo de iniciativa da Administração Central em

⁴⁸ - Para informações mais detalhadas acerca do “Programa 2000” consultar site: <http://europa.eu>

⁴⁹ - Decreto-Lei nº 181/2003, de Agosto, artigo 8, linha I.

⁵⁰ - Então designados de Rede de Leitura Pública.

parceria com as autarquias locais visa a requalificação de bibliotecas em todos os concelhos do país. (Gomes, 2009:58).

A requalificação e criação de infraestruturas culturais passa por outros domínios. Em 1999 foram lançadas as redes de teatro e cine-teatro e de espaços culturais municipais. Segundo Silva, “nenhuma destas duas redes continha requisitos padronizados e impunha condições precisas em termos de construção, equipamento ou actividade. A capacidade de resposta das autarquias foi bastante fraca, tendo quase todas falhado os primeiros prazos estabelecidos para a representação de projectos” (2004a:254).

Com os sucessivos investimentos, foram-se cumprindo objectivos não só relacionados com infra-estruturas, mas também com a gestão de actividades culturais. Como exemplo temos a Rede Portuguesa de Museus (RPM) criado no ano 2000, da qual Gomes explica que esta estrutura está centrada a sua actividade em três eixos: circulação de trocas de informação; formação de pessoal; qualificação de serviços técnicos e dos espaços funcionais, quer através de consultadoria técnica, quer através de apoios financeiros (2009).

De acordo com os programas e projectos específicos no âmbito da democratização da cultura e de formação de públicos, é dada ênfase ao Programa de Difusão de Artes do Espectáculo (PDAE) e ao seu sucessor denominado Programa Território e Artes (PTA), que tem como objectivo levar a cultura a lugares distantes, descentralizando-a das maiores cidades. De acordo com o autor Rui Gomes, “estes programas propõem-se ainda fomentar o alargamento dos públicos da cultura através de acções específicas e sensibilizações” (2004:67).

As políticas educativas e culturais têm sido parte dos programas governamentais ao longo dos tempos. Os respectivos projectos visam contribuir para a criação de políticas que apontem para o desenvolvimento mais amplo dos cidadãos, integrar a educação artísticas nos currículos de ensino regular, e apresentar os bens e serviços da cultura do quotidiano da população (Gomes, 2009).

Nesta matéria, é de salientar que em Março de 2006 realizou-se em Lisboa a Primeira Conferência Mundial sobre a Educação Artística promovida pela UNESCO, da qual resultou uma promessa por parte dos países participantes, em promover a reflexão e o debate em torno de temáticas da educação artística nos respectivos países.

4.3 - Práticas e Consumos Culturais em Portugal, Estatísticas Culturais

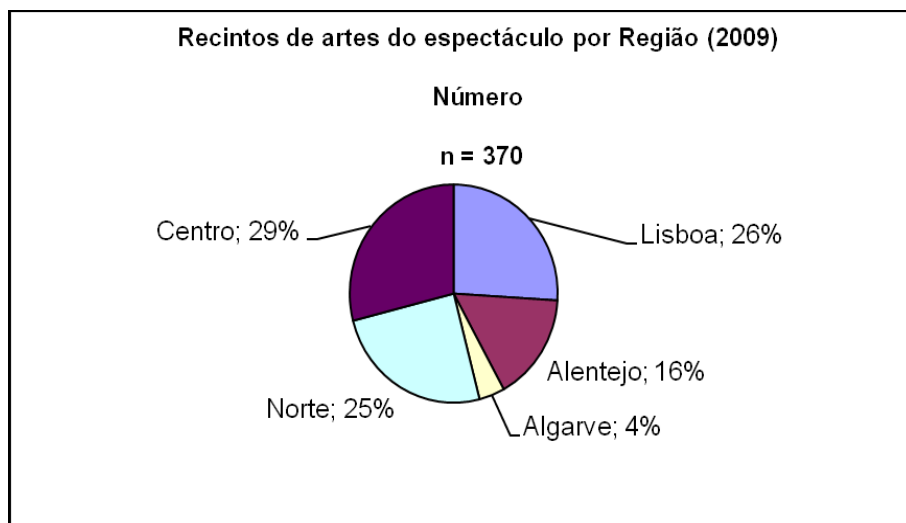
As estatísticas oficiais sobre o volume da procura Cultural permitem aferir a evolução do número de entradas da procura cultural em séries cronológica. Embora não exista em Portugal um inquérito nacional às práticas culturais, são vários os estudos realizados nas últimas décadas que apresentam amplitudes e enfoques diferentes, permitindo ter, neste âmbito, uma vasta base teórica e empírica da reflexão.

O trabalho pelo qual nos debruçamos para este estudo, constituiu num projecto de Estatísticas Culturais em Rede, ao qual o GPEARI (Gabinete de Planeamento Estratégico Avaliação e Relações Internacionais) atribuiu a maior relevância e que exigiu um trabalho aturado de vários organismos do Ministério da Cultura, e que correspondeu a uma necessidade há muito manifestada por responsáveis políticos, artistas, mediadores, investigadores, técnicos e outros profissionais e demais interessados nas questões da Cultura em Portugal. O estudo foi publicado pelo Observatório das Actividades Culturais.

O “mercado cultural” foi emergindo como um mercado dinâmico onde o consumo de “produtos culturais” tende a gerar uma expansão significativa e sustentada, alimentada por uma divulgação progressiva a diferentes grupos e camadas sociais de hábitos, práticas e formas de consumo.

Este crescimento estará em parte, associado a alguns factores de transformação estrutural da sociedade portuguesa, destacando-se entre elas a democratização da sociedade do ensino e o aumento do número de anos da escolaridade obrigatória. No sector da cultura as alterações registadas prendem-se essencialmente com o aumento da oferta, tanto a nível de construção e recuperação de infra-estruturas, como no aumento e diversificação das actividades, de um certo número de agentes culturais, que contribuiu para um crescimento da procura turística. A criação de equipamentos culturais e recuperação de edifícios de valor patrimonial têm sido áreas de grande investimento, muito devido aos fundos comunitários.

O gráfico nº 1 permite-nos, perceber a distribuição espacial dos equipamentos culturais por regiões do país, sendo que, o Centro do país e Lisboa são as que mais beneficiam, com valores de 29% e 26% respectivamente.

Gráfico nº 1 - Recinto de Arte de Espectáculo por Regiões

Fonte: IGAC, in *Estatísticas Culturais*

Outro destaque também relacionado com o aumento do número de infra-estruturas deve-se ao crescimento do número de frequentadores de bibliotecas. A implementação da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas veio alterar substancialmente o cenário da oferta cultural em muitas regiões do país. O quadro seguinte (Tabela nº: 1) apresenta-nos a frequência dos recursos documentais, dividido por monografias, periódicos e outros.

Tabela nº 1 - Rede Nacional de Bibliotecas Públicas - Recursos Documentais por Ano (1993-2008)

| Recursos Documentais | Ano | | | | | | | | | | | | | | | |
|----------------------|---------|---------|---------|---------|---------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 |
| Monografias (v) | 321.073 | 554.019 | 690.108 | 970.653 | 802.133 | 1.617.371 | 1.886.700 | 2.283.389 | 2.690.733 | 3.091.194 | 3.225.387 | 2.624.146 | 3.771.546 | 4.448.773 | 4.733.709 | 5.563.822 |
| Periódicos (T) | 3.496 | 4.374 | 7.161 | 9.368 | 4.945 | 12.619 | 13.993 | 31.656 | 34.729 | 33.732 | 58.489 | 32.209 | 41.002 | 45.849 | 50.046 | 49.796 |
| Outros (U) | 13.766 | 21.029 | 52.923 | 41.455 | 35.692 | 111.269 | 106.431 | 167.073 | 204.688 | 256.174 | 283.755 | 236.977 | 307.264 | 381.228 | 417.258 | 469.197 |

Fonte: DGLB, in *Estatísticas Culturais*

(v) - Volume; (T) - Títulos; (U) - Unidades

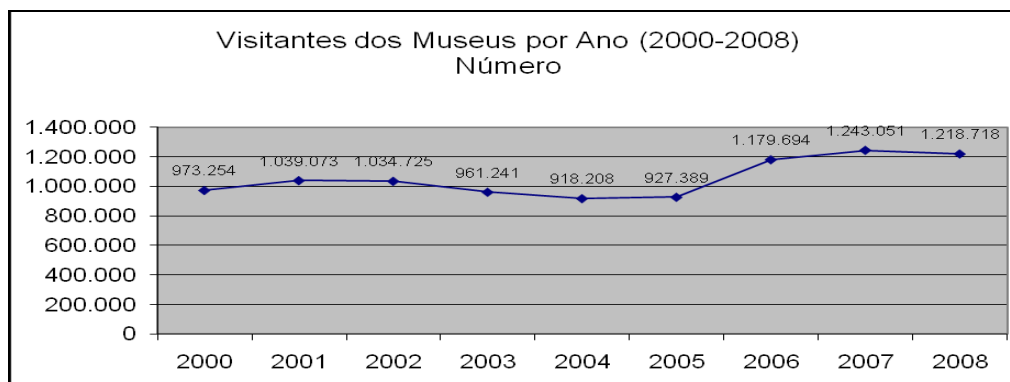
As “novas” bibliotecas assumem actualmente um valor central na dinamização da vida cultural de muitos concelhos, dado que, segundo Gomes, alargaram substancialmente o leque de actividades que proporcionam (2009). Outro investimento registado e da máxima

importância, verifica-se nos museus. O investimento dos municípios em museus e outros espaços patrimoniais resulta, pois, da conjugação de diversos aspectos⁵¹:

1. Em primeiro lugar, pela frequência dos investimentos, em que os museus e outros espaços patrimoniais têm usufruído, como o intuito da promoção das identidades locais e memórias colectivas.
2. Em segundo lugar, o reconhecimento da cultura nas políticas locais que proporcionou numa actuação de salvaguarda e valorização do património. A Rede Portuguesa de Museus (rpm), dispositivo de regulação e qualificação do universo museológico, tem incentivado a criação, nas câmaras, de unidades adequadas para gerir os museus.
3. A Rede Portuguesa de Museus (rpm), dispositivo de regulação e qualificação do universo museológico, tem incentivado a criação, nas câmaras, de unidades adequadas para gerir os museus. (Rui, e tal, 2009).
4. Em quarto lugar, a noção de património tem vindo a alargar-se, sendo que as entidades com colecções ligadas ao património industrial adquiriram, a partir da década de 1980, maior relevância (Santos, 2005: 29).
5. Finalmente, a criação de redes municipais de museus, tem constituído um significativo contributo para o dinamismo da actividade museológica, incluindo o que se refere a efeitos de qualificação resultantes da cooperação e intercâmbio de experiências que as redes proporcionam.

Neste sentido, os museus registaram um crescimento gradual do número de visitantes. Verificar gráfico nº2, também ela devido ao melhoramento das condições físicas e da estrutura de acolhimento. Os significativos investimentos, realizados pelas autarquias na revitalização do seu património permitiram, segundo o autor Rui Gomes, qualificar a oferta cultural. (2008).

⁵¹ – in *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais. Um Panorama em Vários Domínios*. Rui Telmo Gomes e Teresa Duarte Martinho, 2009

Gráfico nº 2, Visitantes dos Museus por Ano (2000-2008)

Fontes: IPPAR e IMC, I.P., in *Estatísticas Culturais*

Aos museus estão também hoje associadas várias actividades e desta forma, Rui Gomes afirma: “não só relativamente a uma maior pluridisciplinaridade das actividades desenvolvidas, mas também a uma crescente ampliação das suas funções.” Ou seja, segundo o autor, esta dinâmica deve-se muito à integração de serviços educativos para diferentes públicos, bem como à introdução de espaços de convívio, como cafés, restaurantes e de lojas, com marcas alusivas ao museu, o que veio adicionar funcionalidade a estes equipamentos (Gomes, 2006:38).

O sector das artes plásticas é um sector de extrema relevância em Portugal para algumas fundações de matriz cultural. De acordo com Santos, as artes plásticas contemplam a promoção de exposições permanentes e temporárias, a difusão, divulgação e internacionalização, a pesquisa, a formação (1998). Além disso, algumas das exposições possuem significativas colecções de arte, e apostando cada vez mais no seu enriquecimento. Neste domínio importa referir a Galeria do Rei D. Luís I, pela sua dedicação à temática da História da Arte e História.⁵² Entre os anos de 2007 e 2008 sofreu um aumento significativo de visitas, tanto da parte de nacionais como de estrangeiros, como podemos verificar na tabela nº2.

⁵² – Sala de exposições temporárias dedicadas, em geral, à temática da História da Arte e História. Foi criada em 1869 por D. Luís I e encerrada em 1876. No século XX reabriu em 1988, com a exposição - "Arte em Portugal no século XIX". Ao longo dos anos foram feitas inúmeras mostras, com destaque para eventos como: "Canto da Maia - escultor"; "José d'Óbidos e o tempo Barroso" (1630-1684); "Giovanni Battista Piranesi"; "Joanni V (1706-1750); "Bento Coelho (1620-1708) ou "D. João VI" entre outros.

Tabela nº 2 - Visitantes das Exposições da Galeria do Rei D. Luís I por Nacionalidades e por Ano (2007-2008)

| <i>Número</i> | | |
|---------------|---------------|---------------|
| Nacionalidade | Ano | |
| | 2007 | 2008 |
| Nacional | 59.399 | 66.910 |
| Estrangeiro | 1.531 | 1.785 |
| Total | 60.930 | 68.695 |

Fonte: IMC, I.P., in *Estatísticas Culturais*

O sector da música tem registado um dinamismo notório. Os Programas de Governo atestam, em geral, quatro ordens de preocupações ligadas a este sector, e como afirma Santos, são ele, a apoio e incentivos às actividades amadoras, preservação do património musicológico, actividade editorial, e mais recentemente a atribuição de subsídios e bolsas.

Uma das áreas de referência neste sector é a ópera. O grande apoio do estado para este sector direcciona-se para o Teatro Nacional de São Carlos. Contudo, o Teatro acusa estruturalmente problemas de insuficiência orçamental (Santos, 1998). Tal situação é explicita na tabela nº 3, em que se verifica que em 2007 não estão disponíveis os dados relativos às receitas.

Tabela nº 3 - Ópera, Teatro Musical

| <i>Número e euros</i> | | |
|-----------------------|--------|-----------|
| | Ano | |
| | 2007 | 2008 |
| Produções | 40 | 37 |
| Sessões | 104 | 118 |
| Espectadores | 42.846 | 51.284 |
| Receitas | nd | 1.036.223 |

Fonte: OPART, E.P.E., in *Estatística Culturais*
nd = Não disponível

No sector da Dança tem-se verificado desde 1985, uma intenção em promover, e estimular a actividade do bailado em Portugal, designadamente através de subsídios atribuídos pela Direcção-Geral da Acção Cultural (Santos, 1998).

Em meados da década de 80, em Lisboa existiam três companhias de dança: Companhia Nacional de Bailado (CNB), o Ballet Gulbenkian e a Companhia de Dança de Lisboa.

Na Tabela nº 4, podemos verificar a evolução da Companhia Nacional de Bailado, ao nível das produções, sessões, espectáculos, e receitas.

Tabela nº 4 - Produções, Sessões, Espectadores e Receitas da CNB (2007-8008)

| <i>Número e euros</i> | | |
|-----------------------|--------|---------|
| | Ano | |
| | 2007 | 2008 |
| Produções | 26 | 14 |
| Sessões | 105 | 82 |
| Espectadores | 48.010 | 42.270 |
| Receitas | nd | 340.968 |

Fonte: OPART, E.P.E., In Estatísticas Culturais
nd = Não disponível

Regista-se, de igual forma, o aumento das entradas em espectáculos públicos ao vivo e também espectáculos de teatro. As razões devem-se a um domínio essencialmente elitista, isto é, segundo Gomes que este aumento da diversidade da oferta cultural levou ao acréscimo do número da procura por parte de novos estratos sociais (2006).

Tabela nº 5 - Produções, Sessões, Espectadores e Receitas do TNDM II por Ano (2002-2008). Número e euros

| Nacionalidade | Ano | | | | | | |
|---------------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 |
| Produções | 17 | 17 | 15 | 19 | 42 | 46 | 58 |
| Sessões | 378 | 284 | 188 | 212 | 474 | 1.114 | 874 |
| Espectadores | 60.698 | 39.853 | 33.307 | 35.759 | 52.059 | 86.739 | 60.886 |
| Receitas | 233.309 | 164.427 | 126.720 | 159.369 | 319.601 | 594.708 | 342.055 |

Fonte: TNSJ, E.P.E, *Estatísticas Culturais*

A criação da Rede Nacional de Teatro e Cineteatro, em 1999, teve como propósito dinamizar os espaços culturais em concelhos fora da Área Metropolitana de Lisboa e Porto. Este projecto veio permitir a criação de novas salas de teatro e a revitalização nos últimos anos de salas em estado avançado de degradação. Para além da Rede Nacional de Teatro e Cineteatro, a Rede Nacional de Equipamentos Culturais e o Programa de

Difusão de Artes e Espectáculo, permitiram uma positiva dinamização cultural de alguns equipamentos recentemente construídos ou requalificados (Gomes, 2009).

Num balanço final, podemos afirmar, que se verificou uma evolução significativa na valorização do património, considerando como aspecto mais relevante, o relacionado com a recuperação de alguns imóveis emblemáticos e das suas áreas envolventes.

4.4 - Museu Arte Popular, um Museu em Construção

Antes de mais, é importante compreender e analisar de forma sumária, a relação entre os museus e os consumos culturais, da qual resulta a exploração de estereótipos que os museus levam a cabo em busca do seu público. Actualmente, a frequência de museus assume uma conotação cultural, que pode ser observada a vários níveis, desde o lugar comum da “conversa de café”, passando pelas políticas culturais governamentais.

Os museus são há muito locais privilegiados de interesse político e cultural, e assumiram pontualmente uma importância fulcral nas estratégias ideológicas de certos regimes políticos. O país, esse exemplo é claro a partir dos finais dos anos do séc. XIX. Portugal partilhou um interesse político pelos museus e exposições temporárias e isso tornou-se claro com a Grande Exposição do Mundo Português em 1940. Lira afirma que, “de um mundo reservado a eruditos e a sábios, onde o “povo” não era reconhecido como elemento essencial ou sequer desejável nesse período de extrema idealização de todos os meios disponíveis, os museus viram a sua privacidade invadida pela máquina da propaganda do regime” (2004:94).

O Museu de Arte Popular (MAP) foi um exemplo claro da Ideologia propagandista do Estado Novo. O objectivo desse museu - instalado no recinto da Exposição do Mundo Português - era apresentar a diversidade rural e tradicional do estilo de vida português, de que a ideologia do Estado Novo tanto se orgulhava. O museu seria, de acordo com Sérgio Lira “(...) visto como uma concha de retalhos de diferentes tradições que juntos formaram a nação” (2002:114). Esta imagem ideológica foi a apresentada na exposição de 1940 e que se manteve até a abertura do MAP, criado em 1944 e inaugurado em 1948. Este museu esteve sob orientação do Gabinete de Informação (SNI) e foi portanto um vínculo directo da propaganda (Lira, 2004).

Lira afirma que os museus criaram o seu próprio interesse e a sua própria imagem, isto porque passaram a ter uma necessidade urgente de público, e existiu uma consciência de que a presença de visitantes era condição essencial à sua própria existência. “As novas definições do que é um museu passaram, primeiro timidamente, depois enfaticamente, a colocar o público num lugar negociável. Um museu é algo que tem público ou não é museu”. Na sua maioria, os museus deixam de fazer parte de uma estratégia ideológica, “passando a assumir-se como um lugar de lazer, de entretenimento, de investigação, mas fundamentalmente de cultura” (Lira, 2004, 95:96).

Aquilo que se procura é incentivar e criar a necessidade numa certa faixa da população em visitar e revisitar museus. Esta faixa da população, como nos indica Sérgio Lira, já não

é um grupo restrito de privilegiados, isto porque “os museus vão assumindo cada vez menos um gabinete de curiosidade e cada vez mais o de hipermercado cultural, onde há bens de consumo cultural para todos os gostos, para todas as idades e para todas as bolsas” (Lira, 2004:97).

Estas atitudes são em parte explicadas pela urgência de obter públicos, contudo, provar que se é merecedor de manter-se de pé e, “merecer não desaparece” é um, desafio sem precedentes e com perspectivas de futuro (Lira, 2004).

Nesta busca incessante de públicos, os museus apostam também na imagem e no marketing, como forma política de atracção de públicos.

MAP, um Museu em Construção

Em 2006 o Ministério da Cultura comunicou o encerramento do Museu de Arte Popular com o objectivo de o transformar no Museu de Língua Portuguesa, e por conseguinte, a deslocação da colecção do MAP para o Museu de Etnologia. Logo após este comunicado, várias ondas de protesto se levantaram demonstrando o seu desagrado nesta decisão.

Durante longos anos, o museu foi vítima de um processo de negligência, quer de ordem museológica e científica, quer sob o contexto intelectual e político que lhe foi conferido. Inaugurado pelo SNI, o MAP desde a sua construção esteve sempre “reduzido a produto inacabado da ideologia ruralista e passadista de Salazar, imagem que empobrece e lesa a compreensão do que é o museu e de que foram as ideias e processos históricos que explicam o seu aparecimento” (Almeida, 2009:469). O Museu de Arte Popular foi um culminar de uma política folclorista que começou por ser concebida por António Ferro. A grande preocupação na projecção do museu foi a da confirmação de Portugal como uma nação moderna, mas distinta de todas as outras (Almeida, 2009).

O MAP é um projecto que vem desde 1936, “altura em que era completamente contemporâneo”, afirma a antropóloga Vera Alves.⁵³ Contudo, este projecto sofre atrasos consecutivos, e só em 1948 abre porta, “e já vem um bocadinho fora do tempo”. É sobretudo, “um projecto de Ferro e a única e mais acarinhada pelo regime”⁵⁴ O museu sofreu sempre de problemas estruturais, só teve electricidade em 1952, nos anos 60 corre o risco de fechar, mas o seu exterior serve de palco no final da década ao Mercado da

⁵³ - in <http://museartepopular.blogspot.com>

⁵⁴ - Idem

Primavera que, depois do 25 de Abril de transformou no Mercado do Povo. Contudo, ao contrário dos museus do seu tempo, o MAP sobreviveu praticamente esquecido, mas chegou intacto aos nossos dias e é isso que “o torna um caso único”, defende o antropólogo João Leal.⁵⁵

Aquilo que se procurava seria criar um museu de Arte Popular acessível a todos, funcionando fundamentalmente como um espaço onde a singularidade da cultura material testemunhasse a simplicidade desse «Bom Português» ali patente nos seus usos e costumes. A proposta feita seria recuperar o museu, mas transformando-o num objecto de pensamento crítico e reflexivo e isso só se alcança através da manutenção de vários elementos que o compõem, bem como com a criação de exposições temporárias que ajudasse a desvendar o variado conjunto de ideias para a continuação da instituição. São estas os ideais defendidos pelos amigos do MAP.

As colecções do museu são na sua maioria constituídas por artefactos de cultura materiais, com a particularidade de serem vistos como materialização da tradição do povo. As peças são de variadas ordens, peças feitas de madeira, barro, ferro, cortiça, chifre, osso, cobre, papel, cera, esparto vime, palma, palha, que abarcam diferentes exemplos de arte popular, ligados ao quotidiano, a festas religiosas, usos e costumes, faina, transportes tradicionais, mobiliário, escultura e ourivesaria, constituem as espécies de cada região do continente e das ilhas.⁵⁶ Este espólio estava distribuído em espaços delineados em cinco áreas de exposição, que correspondiam a cinco grandes regiões do país.

Em entrevista com a Antropóloga Daniela Araújo, esta dá-nos conta das ideias que levaram à reestruturação do MAP após o comunicado de encerramento. Assim, indica que, “o anúncio do encerramento do MAP pela Ministra da Cultura Isabel Pires de Lima, leva a um movimento na sociedade portuguesa”, que a antropóloga pensa ser “um movimento que ajudou a ultrapassar o preconceito que existia até então. Este movimento cívico deu origem a um blogue intitulado ‘Os Amigos do MAP’⁵⁷ e teve o seu ponto mais alto com a iniciativa que teve lugar à frente do museu, que foi o bordar de um Lenço, o ‘Lenço de namorados’⁵⁸. A iniciativa foi designada de ‘Bordar, Bordar’.” É no seguimento deste

⁵⁵ - in <http://museartepopular.blogspot.com>

⁵⁶ - O MAP possui um total de 15 mil peças, que inclui pinturas de Tomas de Mello, Carlos Botelho, Eduardo Botelho, que ainda não estão expostas.

⁵⁷ - in <http://museartepopular.blogspot.com>, neste blogue foi conseguido um número de 4500 assinaturas contra o encerramento do Museu.

⁵⁸ - O “Lenço de Namorados” é uma peça de artesanato e vestuário típico do Minho, sendo usado por mulheres com idade de casar.

movimento Cívico, e com a mudança de Ministros da Cultura⁵⁹ explica a Antropóloga, que se decide abrir o museu.

Depois de muita luta, em 21 de Janeiro de 2010, o Conselho de Ministros aprovou dois diplomas que estariam na base da requalificação do MAP.⁸⁵ Com esta resolução foi possível requalificar o edifício do Museu de Arte Popular atendendo à sua concepção original de espaço dedicado à cultura popular e prosseguindo com as suas atribuições nas áreas da museologia, da investigação e da cultura, respeitando dessa forma o seu passado histórico e a identidade que o espaço, fundado da década de 1940, ganhou ao longo dos anos.

O Museu de Arte Popular reabriu portas a 13 de Dezembro de 2010, precisamente no dia internacional dos Museus, com uma exposição intitulada “As Construtores do MAP, Museu em Construção”, com uma exposição temporária que marca a primeira fase de reabertura parcial do museu, depois do seu encerramento em 2008, e “pretende ilustrar a especialidade de uma identidade temática e do seu trajecto histórico”, afirma Daniela Araújo.

Figura 22 - Museu Arte Popular



in <http://museartepopular.blogspot.com>

Os museus têm vindo a ser confrontados com a necessidade de repensarem o seu papel e a sua própria identidade e relevância enquanto espaço de construção de conhecimento (Silva:2006). Isso tem levado ao desenvolvimento de novas estratégias de relacionamento

⁵⁹ - A actual Ministra da Cultura do XVIII Governo Constitucional é Gabriela Canavilhas.

com os públicos e as colecções, representando e reequacionando os espaços e as formas que este encontra. Esta é também uma preocupação dos membros que trabalharam na requalificação do MAP. Segundo a Dra. Daniela Araújo, “este museu tem uma dimensão de memória que não pode ser perdida, que contempla não só o acervo, mas também o próprio edifício”, afirma. De acordo com a directora do MAP, Andreia Galvão, com a reabertura do museu, “resgatámos memórias e buscamos novos caminhos para construir a história deste museu, pois queremos alicerçar solidamente o seu futuro, consolidando um destino, uma vocação”.⁶⁰

Esta ideia da necessidade dos museus repensarem o seu papel e a sua própria identidade foi apresentada por Susana Silva e é uma preocupação partilhada pelos membros MAP. Segundo a directora do museu, existem uma série de temas que podem ser tratados, desde os fundamentos da criação do museu, com a exposição do Mundo Português; a identidade das diversas regiões; as tradições que se perdem e as que estão a ser representadas, entre outras”. Ora para isso, é necessário repensar todo o espólio e relaciona-lo com o espaço do museu, enquadrando-os nas várias divisões por salas regionais.⁶¹

Neste momento o museu reabriu com uma exposição temporária, com um núcleo dedicado ao Centro Regional da Exposição do Mundo Português que documenta a Secção da Vida Popular e as Aldeias Portuguesas e ilustra os processos cinematográficos de síntese do país dos anos 40. A estrutura da Exposição, de base cronológica, parte da análise dos processos artísticos que, na viragem dos novecentos, conduziram à consolidação de um *gosto* simultaneamente moderno e nacionalista, que se traduziu na procura de motivos e temas que remetem ao imaginário, cultura e tradição populares portuguesas, ilustrando de forma carismática a imagem do próprio SPN/SNI.

“O MAP pretende ser um museu dinâmico e dirigido a diferentes públicos”, afirma ainda Daniela Araújo. Para isso é essencial assumir um serviço educativo, numa plataforma dinâmica e em permanente actualização de acordo com a própria sociedade contemporânea a que se insere. Nesse sentido refere a mesma que o museu dispõe de um serviço de Mediação Cultural que funciona através de uma empresa que se designa “Mapas das Ideias”. “O Serviço de Mediação Cultural realiza uma abordagem multidisciplinar centrada nas temáticas relacionadas com o Museu enquanto lugar de memória e de fruição estética, tendo como principais objectivos a divulgação e a

⁶⁰ - in Panfleto publicitário intitulado, “Os Construtores do MAP, Museu em Construção”.

⁶¹ - in <http://museartepopular.blogspot.com>

interpretação das colecções, do edifício e da sua envolvência. Está a desenvolver de igual forma, um trabalho no âmbito de turismo criativo, através de uma programação diversificada, que privilegia a experiência”, indica a antropóloga.

Segundo a investigadora, apesar de ainda não haver dados publicados acerca do número de visitantes desde a sua reabertura, garante que “a reacção tem sido positiva, quer em termos de visitas de adultos, quer de grupos de crianças.” E em relação a estas últimas, afirma que, “aquilo que se pretende não é levar as crianças a visitar todo o museu, mas sim concentrá-las numa determinada temática, e neste momento estão a explorar o mural da sala do Minho e depois terminam a visita em mesas voltados para o rio Tejo a pintar *t-shirts* com os elementos desse mural. Com isso, acabam por levar uma recordação palpável, e isso está a funcionar muito bem” afirma.

É precisamente no espaço de convergência entre o lazer e a aprendizagem que se encontra um dos maiores potenciais do trabalho educativo em museus, e um dos momentos mais proveitosos para a construção de relações duradouras e efectivas com o público. Ainda de acordo com Susana Silva, é fundamental estabelecer um programa de ofertas cada vez mais diversificados e transversais, capaz de promover uma experiência educativa de longa duração, proporcionando assim a formação e fidelização de um público do museu, enquanto instituição educativa, numa sociedade em constante mutação (2006).

Para além do Serviço de Mediação Cultural, o MAP dispõe de uma loja popular. Num espaço de loja totalmente remodelado - como tivemos oportunidade de verificar na nossa visita ao museu - na qual promove uma selecção cuidada de produtos portugueses, está disponível também uma linha de produtos desenvolvidos em colaboração com alguns “designers” das áreas da ourivesaria, dos têxteis e da fotografia.

Para concluir esta ideia, deve ser sublinhado que o Museu de Arte Popular se baseou, nesta sua reabertura, em novos modelos de museus, que buscam o reconhecimento da sua identidade enquanto museu, procurando estimular junto do público a valorização do seu património e das suas memórias. Este museu foi e está a ser pensado segundo a sua história e memórias, com base na teatralização do património, por via do reconhecimento da importância do seu espólio e, por outro lado, pelo retorno do bem cultural aos limites físicos do museu.

Capítulo V - A Intervenção no Espaço Público Urbano, a Promoção e Desenvolvimento Turístico em Belém

5.1-Património Cultural como Componente de Desenvolvimento do Turismo

Nestas últimas décadas, a Cultura tem vindo a adquirir um papel cada vez mais importante nas nossas sociedades. Em Portugal, as primeiras políticas culturais surgiram no início do século XX, com o Estado Novo e mais especificamente, com António Ferro, director do Secretariado de Propaganda Nacional do regime salazarista.

A noção de património afirmou-se no século XIX, sob o ideário iluminista, durante a consolidação das grandes nações europeia, quando a concepção de nação se encontrava atrelada à ideia de posse de um território e também de uma cultura. Desde então, a noção de património histórico serviu para validar a possibilidade de posse pública de bens culturais que passaram a ser assegurados pelo Estado, em nome da colectividade.

Desta forma, associa-se o património à memória histórica, com o objectivo de “fabricação” de um passado que desconhece a pluralidade cultural, em prol da construção da designada identidade nacional. Assim, acentua-se o vínculo da ideia de património com o aspecto material da produção cultural e com uma dimensão passada contida como glória (Peralta, 2000).

O património cultural compreende os elementos significativos da memória social de um povo ou de uma nação que englobam os elementos do meio ambiente, o saber do homem no decorrer da história e os bens culturais enquanto produtos concretos do homem, resultantes da sua capacidade de sobrevivência ao meio ambiente. Assim, Calle Vaquero afirma, “la condición básica del patrimonio estriba en su capacidad para representar simbolicamente una identidad” (2002:157).

Assim, o património cultural afirma-se como a memória e o modo de vida da sociedade, compreendendo tanto elementos materiais como imateriais. Constitui-se como património cultural, o conjunto dos elementos para os quais se reconhecem valores que identificam e perpetuam a memória e referências do modo de vida e identidade social.

A nível do turismo, a activação patrimonial converge para a construção de uma identidade para consumo interno, “para noustros”, como indica Calle Vaquero e, para o externo, “para los outros”. Segundo o autor em epígrafe, o turismo constitui, desde os inícios do século XIX, uma variável de destaque no processo de construção social e da identidade (2002). Através do conhecimento e valorização do património cultural, não apenas o passado é recuperado, mas também são exaltadas todas as actividades e expressões que se possam num instrumento ao serviço do fortalecimento da identidade de uma comunidade.

Na perspectiva de Xerardo Pereiro, os processos de patrimonialização, habitualmente estão, de certa forma ligados ao turismo cultural (2000). Vários conceitos fazem referência ao mesmo processo de mercantilização do património cultural mas existem, contudo, outros significados das activaões patrimoniais, da qual Calle Vaquero (2009), afirma serem três:

- a) O património cultural pode cooperar na recomposição de identidades culturais afectadas por processos culturais homogeneizadores. Assim, o processo de patrimonialização pode reforçar o direito à existência da diversidade de identidades culturais, e pode de igual forma ajudar à dinamização das comunidades minoritárias que fabricam as suas próprias representações e imagens culturais.
- b) O património cultural pode ajudar à conservação e preservação de bens culturais, o que ajuda a auto-estima da comunidade. Assim, o património cultural funciona como suporte em referentes identitários e também como mecanismo de reflexão quanto às mudanças muito rápidas.
- c) Através do património cultural é conseguido uma rentabilidade social e política, e não só uma rentabilidade económica.
- d) Através do património cultural pode-se desenvolver um evento cultural (ex. Olimpíadas. Assim, o património cultural pode gerar ou promover indirectamente outros desenvolvimentos.

Augustín Santana (2003:59), relaciona património cultural e desenvolvimento turístico e define três estratégias de actuação:

- 1º. Preservação total de espaços e saberes para o futuro e ao serviço da ciência.
- 2º. Conservar o património cultural e promover a activação e uso do património, orientando para o turismo de massas, e democratizando o seu consumo.
- 3º. Conservar o património cultural e aceitar um turismo minoritário e de elite.

Xerardo Pereiro pensa que poderão existir vias intermédias a estas três estratégias, ou também cruzamento entre elas. De facto, o património cultural e o turismo articulam-se numa relação de convivência que redefine os bens culturais e, de acordo com o autor em análise, “o património cultural converte-se, assim, em cartão-de-visita.” (2009:161).

Um dos elementos fundamentais do turismo cultural é o consumo de lugares de lembrança e de memória (Le Goff, 2003:38). Estes são factores de atracção de turistas pelo seu valor histórico, artísticos ou de vivências, constituindo uma prática social.

Desde a sua origem, o turismo está intimamente ligado às cidades históricas, tanto que, segunda Calle Vaquero, estas constituem a manifestação mais realizada do património cultural. Ainda segundo o referido autor, as cidades históricas como destino turístico, são antes de mais, cidades de memória e de identidade, cidades de património cultural.

Em concordância com Xerardo Pereiro entende-se que o turismo cultural é uma forma de turismo que tem por objecto central o conhecimento de monumentos, sítios históricos e artísticos ou qualquer elemento do património cultural. Portanto, este tipo de turismo tem utilizado a cultura e o património cultural para criar uma imagem-produto que se comercializa para ver e visitar (Xerardo Pereiro, 2000).

O turismo tem servido, em alguns casos, para conservar o património cultural e as tradições. Outras vezes, o turismo tem servido para inventar novas práticas culturais (sem tradição histórica) que rapidamente são transformadas e definidas como “tradições” para uma melhor comercialização dos produtos turísticos (Xerardo Pereiro, 2009).

Para os destinos turísticos, que pretendam posicionar-se ou ver reforçada a sua posição no mercado turísticos, terão que possuir uma dinâmica clara, isto é, os produtos terão de ser mais diversificados e mais personalizados. A qualidade e a inovação terão de marcar presença constante e a política comercial deverá centrar-se na segmentação dos mercados (Remoaldo, et al, 2008).

Neste sentido, as políticas de preservação do património transformam-se em peças essenciais e estratégicas, e estas podem ser identificadas como verdadeiros instrumentos de gestão das cidades e de todos os aspectos que a rodeiam. Assim, e de acordo com Dias, a integração do património no quotidiano das pessoas e às suas celebrações faz com que este exerça uma função geradora de identidade, de valorização e de referência cultural (2009).

É importante que se considere a valorização de políticas preventivas, bem como a diversidade de alternativas de protecção, procurando entender a questão da preservação de maneira sistémica e abrangente. Complementam essa política as acções de formação da consciência para a preservação.

Em relação aos impactos socioculturais, o turismo funciona como um incentivo à reabilitação e conservação do património histórico que, de outra forma, poderia até desaparecer (Remoaldo, et al, 2008). Passando o património histórico a constituir atracção para os turistas, isso permite, na perspectiva de Cunha, uma tomada de consciência da necessidade da sua salvaguarda e respeito pela arquitectura local (2008).

Sem suporte económico, a preservação do património material dificilmente é alcançado e, falando de suporte económico, Remoaldo, et al, falam também de consumidores, e turistas. Mas, a partir do momento em que o património é recuperado, e são implantadas e/ou dinamizadas as indústrias culturais, que vão constituir por sua vez o suporte do projecto turístico, estas acabam por se tornar fontes adicionais de riqueza, ao serem elementos de atracção de novas actividades (Remoaldo, et al, 2008).

A actividade turística pode, também, actuar como um importante factor de valorização de hábitos, tradições e costumes, que podem perder-se caso não se opte por promover as particularidades e diferenças da cultura típica local (Remoaldo, et al, 2008). Apesar destes efeitos positivos, há que se ter em consideração que, também aqui, podem ocorrer consequências nefastas associadas, por exemplo as perigo do “folclore turístico”. Segundo Prats, em muitos casos, o turismo chega a apropriar-se da cultura e do património cultural, reinventando tradições. O facto é que a cultura e o património cultural têm-se convertido muitas vezes em espectáculo de consumo para o turismo, especialmente o turismo cultural (Prats, 1997).

Outro factor de importante relevância para este estudo, prende-se com o modelo de desenvolvimento turístico sustentável. O turismo sustentável é um turismo aberto e flexível, tendo em conta a realidade económica, social e cultural de um determinado lugar. Donaire (1998) propõe sete princípios básicos que identificam este modelo de desenvolvimento turístico:

1. Turismo Planeado. O planeamento do turismo terá em conta o estudo detalhado das condições do presente e das perspectivas do futuro, a partir de variáveis como: as económicas, ambientais, sociais e culturais.
2. Turismo Integrado. O turismo deve ter em conta a identidade do lugar onde se desenvolve: as formas arquitectónicas, os acontecimentos festivos, a gastronomia, a relação com o território. Não pode haver turismo indiferente à identidade do lugar onde se pratica.

3. Turismo Aberto. O turismo sustentável está aberto ao seu território. A dimensão local do território assenta nas especificidades locais, na abertura às localidades vizinhas, propondo assim uma oferta baseada na diversidade.
4. Turismo Dimensionado. O turismo sustentável deve ser dimensionado, temporal e especialmente, o que permitirá reduzir a sazonalidade e assegurar a debilitação do território da experiência turística.
5. Turismo Participativo. O turismo sustentável é uma estratégia que tem de ser assumida por todos os agentes que intervêm no processo turístico, o que implica a sua participação activa. É importante referir que esses agentes não são apenas os profissionais do turismo, mas também as comunidades locais, as associações comunitárias e outros agentes económicos e políticos.
6. Turismo Duradouro. O turismo sustentável, ao conciliar o crescimento económico com a preservação do meio ambiente e a identidade local, assegura a sua continuidade a médio e longo prazo.

Pensar em estratégias baseadas na sustentabilidade implica uma perspectiva que não tenha somente em conta o equilíbrio do crescimento turístico, ou a protecção das áreas naturais protegidas. Um turismo sustentado é um modelo que apela a uma lógica de autenticidade, porque integrador de sentidos múltiplos e de agentes vários. Para isso, é necessário alargar a noção de experiência turística para além do olhar do visitante e da estratégia do vendedor (Remoaldo, et al, 2008).

5.2 - A Autarquia no Ordenamento e na Dinamização do Turismo

Para o crescimento do turismo é fundamental a intervenção, de um conjunto de áreas e acções, desde a questão da capacidade de intervenção das organizações do sector público e privado aos níveis regional e local; questões associadas ao marketing do turismo; às políticas e estratégias para o sector; às estratégias de planeamento e desenvolvimento; às novas tipologias de intervenção das autarquias locais no sector do turismo, entre outros.⁶²

A tese de que os municípios têm um papel importante a desenvolver na área do turismo, pode ser apresentada sumariamente em três pontos⁶³: A procura do turismo cultural urbano está em franca expansão; não existe turismo sem existir atracção capaz de motivar as pessoas a deslocarem-se para fora da sua área habitual de residência; as cidades são espaços fundamentais para o turismo dado a qualidade e quantidade de atracções patrimoniais, e de manifestações culturais.

É de notar, que a maior parte da história das civilizações encontra-se nas cidades, uma vez que foi neste espaço que elas se desenvolveram.

Os recursos patrimoniais das cidades não se limitam aos grandes equipamentos culturais, e como indica Calle Vaquero, apreende também as iniciativas de âmbito cultural que têm lugar nas cidades. Contudo, o mesmo autor sublinha que a existência destes equipamentos culturais não garante uma dinâmica cultural notável, isto é, torna-se imprescindível que haja agentes que atribuam significado a estas instalações (2006).

Os municípios portugueses deverão fazer integrar na cadeia de valor do turismo a oferta local na área da cultura e património. Com esta iniciativa serão criadas receitas adicionais para estas unidades, e promover-se-á a sua visibilidade, utilização e consumo pelos munícipes e visitantes.

⁶² – in Plano Estratégico do Turismo Nacional do Turismo, Para o Desenvolvimento do Turismo em Portugal, Ministério da Economia e da inovação, s.d.. Lisboa

⁶³ – XIV Congresso da ANMP (Associação Nacional de Municípios Portugueses), *Turismo e Poder Local*, 3 Abril 2004, Funchal.

Neste sentido, cabe diferenciar três situações básicas:

1º. Oferta pertinente, que corresponde aqueles equipamentos que estão sempre ao dispor do público (museus, bibliotecas, arquivos) e que desenvolvem uma programação continuada; 2º. Oferta periódica, que diz respeito a eventos que unicamente se celebram de forma periódica, geralmente uma ou duas vezes por ano e sempre a mesma festa; 3º. Oferta esporádica, que corresponde a iniciativas pontuais, que necessitam de continuidade e em princípio não estão planeadas a sua repetição (Calle Vaquero, 2006).

Assim, a oferta cultural permanente apresenta uma indicação da comunidade local, e resulta dos seus próprios recursos. Segundo Calle Vaquero, "(...) tiene como protagonistas fundamentales los operadores culturales locales de carácter más tradicional (...)" (2006:72). Assim, o que se pretende com as celebrações periódicas ou ocasionais é obter uma repercussão externa e projectar a cidade para o exterior.

Nesta matéria, Cunha Barros, afirma: "considerando os efeitos positivos do turismo pode sustentar-se que o mesmo contribui, como no caso de actividades desenvolvidas no âmbito das áreas de competência das autarquias, para a preservação das riquezas ambientais e paisagísticas, quando significativas e degradadas ou em processo de degradação, com referência a muitos destinos turísticos" (2004:129). Com isto, pretende-se sublinhar, que a actividade turística estimula as iniciativas de recuperação, inovação, autenticidade e criatividade dos centros urbanos.

O sector do turismo tem implicações óbvias na vida das populações locais. O turismo deverá ser compreendido no âmbito de um esforço de promoção, em paralelo, com a qualidade de vida dos munícipes. Em linhas gerais, os investimentos locais para o sector do turismo e lazer devem ser concebidas com um duplo sentido, ou seja, de promover e qualificar o turismo, bem como incentivar e qualificar o desenvolvimento local.⁶⁴ Desta forma, e segundo Barros, "(...) as referidas requalificações não trazem benefícios apenas aos turistas. É de referir que, por extensão, os mesmos (espaços) se tornam apetecíveis ao lazer dos seus habitantes (Barros, 2004:130).

Por conseguinte, os investimentos locais no sector do lazer e turismo devem ser realizados com um duplo objectivo de promover e requalificar o desenvolvimento local.⁶⁵

⁶⁴ - in XIV congresso da ANMP, "Turismo e Poder Local", Abril, 2004, Funchal.

⁶⁵ - Idem

O investimento realizado pelos mecanismos na área do turismo deve procurar fomentar a criação de uma oferta sócio-cultural e de equipamento de lazer e recreio tendo em vista o reforço da identidade, património e cultura locais, criar novas fontes de emprego e rendimento e, ainda, reforçar e dinamizar a oferta de produtos, tendo em vista a requalificação do sector do turismo, e da satisfação dos visitantes.⁶⁶

Sendo o turismo essencialmente regional, a sua gestão e planeamento deverá ser realizada, preferencialmente, ao nível de espaços territoriais e económicos supra-locais. Contudo, os impactos criados pelo turismo são gerados ao nível local, pelo que a gestão de equipamentos e infraestruturas deverá ser realizada ao nível local e em articulação com os restantes instrumentos de planeamento.

⁶⁶ - Idem

5.2.1 - Políticas Urbanas e Reabilitação do Património e Turismo

A partir da década de 70, do século XX, iniciou-se a construção da imagem da cidade que reconcilia a atracção de turistas, ao contrário daquilo que se idealizava anteriormente (Calle Vaqueiro, 2006). Os anos 80 e 90 consolidam o turismo urbano como atracção com o impacto importante na dinâmica económica, geradora de emprego e riqueza, revitalizadora da imagem e valorização funcional das cidades (Idem).

Vários factores, como a revitalização do centro histórico, a diversificação de práticas culturais, o interesse pelo património e urbanismo, a procura de animação/diversão e consumo, colocaram a cidade em lugar de destaque. As cidades, de acordo com Calle Vaquero, podem assumir-se como destino turístico capaz de oferecer um leque variado de bens e produtos turísticos (2006).

A requalificação urbana pressupõe uma intervenção na paisagem, que vai desde a renovação, implicando a substituição e demolição dos elementos preexistentes. Assim, a requalificação urbana permite recuperar espaços desqualificados e desvalorizados, através de uma intervenção que tem de ser integrada, abrangendo vários componentes da vida urbana. Trata-se de recuperar o valor patrimonial da cidade, que se associa à própria noção de urbanidade, à qualidade da cidade enquanto tal (Magalhães, 2000).

Mais do que motivações ligadas à melhoria da qualidade de vida urbana ou à travagem do processo de degradação das áreas centrais das cidades, o objectivo da rentabilização esteve na origem das intervenções de renovação do espaço quer pela instalação de actividades mais lucrativas, quer pela atracção de residentes com um estatuto socioeconómico mais elevado. Estas intervenções e as suas repercussões possibilitavam um aumento das receitas fiscais locais, pelo que os municípios se viam motivados a promovê-las, na medida em que representavam uma importante fonte de rendimentos. Os núcleos de ocupação mais antiga passaram a ser encarados como um património urbano e uma realidade social com potencialidades funcionais, económicas e/ou simbólicas.

Em 1987, foi adoptada pelo ICOMOS a *Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas*, procurando complementar a carta de Veneza, publicada duas décadas antes. Na carta, são apresentadas algumas linhas gerais que devem orientar as intervenções em áreas históricas, perpetuando o conjunto dos bens que constituem a memória da humanidade. Para além das orientações ligadas à preservação das áreas históricas (morfologia, relações espaciais, funções, etc.), a Carta destaca o facto da salvaguarda das cidades e bairros históricos fazer parte integrante de uma política

coerente de desenvolvimento económico e sociais, e que os planos de salvaguarda devem prever uma articulação harmoniosa dos bairros históricos no conjunto da cidade.⁶⁷

Relativamente à área de estudo, Santa Maria de Belém, esta constitui um forte pólo turístico da cidade de Lisboa. Possui uma centralidade monumental com importância histórica, tanto no passado com a sua ligação aos descobrimentos portugueses, como no presente com a presença do palácio de Belém (Presidência da República) e ligação ao rio e ao mar, que constituiu um importante pólo cultural.

De acordo com o *Plano Estratégico para o Turismo de Lisboa: 2011-2014*⁶⁸, o plano 2 é dedicado a “Belém: O Ícone Cultural, um Distrito de Museus”, que tem como objectivo potenciar a oferta cultural do destino e requalificar a micro-centralidade de Belém, e tem um enfoque na qualificação da oferta turística.

Belém, “imponentes na sua monumentalidade plural, mentem uma estreita ligação ao rio Tejo, que lhe proporciona um enquadramento perfeito”.⁶⁹ Com vista à promoção de Belém, de acordo com o plano estratégico, há que desenvolver um projecto integrado, incluindo a criação de uma marca sinalética, espaços públicos, transportes e a integração da oferta a vários equipamentos culturais.

Outro dos projectos delineado pelo Governo, para a área monumental de Belém, intitula-se de “Belém Redescoberta” que constitui um ponto de partida para o aprofundamento de uma centralidade turística de Lisboa.⁷⁰ O projecto tem como âncora um novo Museu Nacional dos Coches, perto do local onde se encontra actualmente, entre a Rua da Junqueira e a Avenida da Índia.⁷¹ O novo edifício do museu vai permitir a recuperação do antigo picadeiro Real, devolvendo-o à sua função original, para receber exposições da Escola Portuguesa de Arte Equestre e promover o Cavalo Lusitano.

O programa de “Belém Redescoberta” prevê ainda a requalificação dos espaços públicos de Belém, criando uma identidade própria, com sinalização uniformizada, que identifique

⁶⁷ - Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, in, <http://www.igespar.pt/media/uploads/cc/CARTAINTERNACIONALPARASALVAGUARDADASCIDAESHISTORICAS.pdf>

⁶⁸ - in Revista Turismo de Lisboa, Janeiro 2011. Estudo realizado pela Deloitte Consultores - www.visitlisboa.com

⁶⁹ - in Revista Turismo de Lisboa, Janeiro 2011. Estudo realizado pela Deloitte Consultores

⁷⁰ - “Belém Redescoberta”, pretende redescobrir o bairro dos Descobrimentos, redescobrir o bairro do Tejo, em que a cultura e o turismo estão de mãos dadas na promoção da cidade.

⁷¹ - O novo edifício do Museu dos Coches irá albergar a totalidade da colecção, o que representa uma vantagem relativamente às actuais instalações, que apenas comporta 60% das peças. A abertura do novo Museu está prevista para o final deste ano.

de forma exacta e coerente os vários equipamentos culturais e turísticos desta zona, tais como o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, o Centro Cultural de Belém, o Padrão dos Descobrimentos, ou o Museu da Presidência, etc.⁷²

O que se procura neste projecto é dar início a um programa de marketing nacional e internacional, com incidência nos principais mercados emissores do turismo de Lisboa. Pretende-se de igual forma, potenciar os recursos da cidade através do turismo e valorizar a economia do turismo, aproveitando o património histórico e os recursos culturais.

Para além do projecto, “Belém Redescoberta” que já está a ser posto à prática, existe um conjunto de iniciativas que poderão ser complementadas para o desenvolvimento turístico e dinamização do turismo em Belém, nomeadamente: reconverter a Doca Pedrouços em marinas para iates, reduzindo desta forma uma importante lacuna no turismo náutico; assegurar políticas de ordenamento e qualificação do espaço público, que favoreça o produto turístico, no que diz respeito à conservação e melhoramento do espaço público; melhorar a ligação com a zona ribeirinha; criar percursos temáticos, apostando na história de Portugal/ Descobrimentos, cultura, memória.⁷³

A promoção de políticas públicas no campo do turismo e da restauração de bens culturais tem-se tornado numa estratégia para garantir a preservação de monumentos e conjuntos urbanos, mas principalmente para garantir a sustentabilidade do centro histórico de Belém.

⁷² - in

http://www.portugal.gov.pt/pt/GC17/Governo/Ministerios/MC/Notas/Pages/20060418_MC_Com_Belem.aspx

⁷³ - Idem

5.3 - A Estrutura Monumental e a Arte Pública na Promoção e Atracção Turística

A ligação de Belém com o rio Tejo estabelece uma marca, não só geográfica, mas sobretudo histórica e cultural que tem influenciado tanto o urbanismo como o modo de vivências desta zona.

Presentemente, as vivências urbanas em Belém encontram-se “ausentes” da relação que outrora tiveram com o rio. Esta ausência deu-se em parte à construção do aterro e construção de linha de caminhos-de-ferro, que limitou o acesso da população à sua frente de rio, sendo esta a principal barreira à sua relação com o mesmo. Nesta matéria, Rita Ochoa afirma, “se a água se constituiu como elemento iniciático da formação da maior parte das cidades, é também verdade que, em determinados momentos históricos, com a diminuição do papel atribuído à água, foram as próprias cidades que dela se afastaram” (2007:05). Isto é, o modelo territorial da cidade, rompeu o equilíbrio físico e simbólico da cidade com a água.

Em Belém evidenciam-se a Torre de Belém e o Mosteiro dos Jerónimos - Património da Humanidade, entre outros já descritos anteriormente neste trabalho. A nível de museus, a zona encontra-se bastante diversificada, com temáticas variadas, sendo considerada, no âmbito da cidade de Lisboa, como um “pólo museológico”. Observa-se assim um importante circuito de museus, dos quais se destacam o Museu dos Coches, o Museu da Electricidade, o Planetário, o Museu de Arte Popular, O Museu da Marinha, entre outros.

Quase como um complemento de um ciclo de construções de edifícios marcantes na imagem da zona está o Centro Cultural de Belém. Projectado por Vittorio Gregotti e Manuel Salgado insere-se no plano de Salvaguarda e Valorização de Ajuda-Belém. Simbolicamente localizado próximo do Mosteiro dos Jerónimos e do Padrão dos Descobrimentos, o Centro Cultural de Belém (mais conhecido por CCB) foi construído no início dos anos 80 do século XX, com o propósito de acolher a Sede da Presidência Portuguesa da Comunidade Europeia em 1992. É um dos maiores equipamentos culturais do país, ocupando uma área total de 100.000 m².⁷⁴

O perfil deste monumento marca a zona ribeirinha da cidade e veio contribuir para a qualificação da dinâmica cultural da cidade. Em 1993 iniciou a sua actividade como centro cultural, destacando-se, no seu programa, a música e artes visuais. Concertos e exposições aí se têm sucedido. Internacionalmente, como parceiro e interlocutor, o CCB tem-se afirmado perante as mais prestigiadas instituições culturais.

⁷⁴ - Gomes, António, 1993, “Centro Cultural de Belém - o Sítio, a Obra”, CCB, Lisboa.

O CCB integra um centro de exposições e, desde Maio de 1999, o Museu do Design, que integra peças produzidas desde os fins dos anos trinta. O café restaurante tem vista para os jardins de oliveiras e relvados geométricos, onde se contempla o cais e o rio. Aos fins-de-semana, no Centro, juntam-se artistas de rua, actores e patinadores em linha. Actualmente o CCB é constituído por quatro núcleos distintos, o seu centro de reuniões; o centro de espectáculos; o centro de exposições; e o centro de pedagogia e animação com seminários e conferências.

Em síntese, o centro Cultural de Belém oferece um espaço de cultura e de lazer, utilizado pelos visitantes e turistas.

Para além da estrutura monumental, Belém tem também a nível urbano, um forte conjunto de valor histórico e de relação com a frente ribeirinha. Nesta perspectiva, destacam-se os dois quarteirões da Rua Vieira Portuense, que outrora tiveram a sua frente para a praia, até à construção do aterro. Os edifícios caracterizam-se por uma simplicidade arquitectónica da cidade e do rio. A rua de Belém evidencia-se também a nível urbano pela sua definição de um espaço demarcado entre dois planos de fachada com um desenvolvimento linear, estabelecendo a ligação entre a praça Afonso de Albuquerque e Praça do Império.

A zona de Belém caracteriza-se por uma variedade funcional, assumindo uma diversidade de actividades. Isso deve-se a um somatório de longos anos de evolução. Belém no contexto da cidade de Lisboa, assume-se tendencialmente turística, devido ao seu valor e concentração monumental. Associados aos monumentos, estão as infra-estruturas que apoiam, ao nível cultural e comercial, toda a área. Verifica-se também a forte presença da actividade náutica de recreio, com a Doca do Bom, Sucesso, bem como a Estação Fluvial, que acentua a ligação do rio com a frente construída.

Belém possui uma área vasta de espaços verdes, destacando-se os Jardins da Gama, da Torre de Belém, do Jardim Tropical, do Palácio de Belém, da Praça do Império e da Praça Afonso de Albuquerque. Nesta zona encontra-se também o Jardim Botânico da Ajuda, que ocupa uma forte importância e presença. O Jardim Vasco da Gama ocupa uma vasta área. Foi construído nos anos 80 do século XX nas proximidades de um dos mais antigos conjuntos urbanos da zona de Belém, de concepção medieval, a Rua Vieira Portuense, em homenagem ao pintor do mesmo nome. Situado em frente ao quarteirão Vieira Portuense, faz o enquadramento do mesmo e as actividades de restauração aí instalados. É constituído por um vasto relvado central, rodeado por árvores e arbustos que lhe conferem

enquadramento e protecção das vias de tráfego da Avenida da Índia. É um espaço lúdico, com bastante usufruto por parte do público, principalmente dos dias de descanso.

Foi também pensada a criação de espaços públicos contemporâneos, com diferentes possibilidades de aproveitamento. A regeneração urbana do espaço tem permitido a qualificação e desenvolvimento do mesmo. Devemos também ter em conta que, e de acordo com Regatão, os “verdadeiros espaços públicos não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade” mas como espaços capazes de “desencadear a vida social”, estando o seu sucesso dependente da forma como é recebido pelos seus utilizadores, que terão em conta qualidades como “a estética, o conforto, a segurança e a funcionalidade” (2003, 98:99).

Tendo em conta a funcionalidade do espaço público, a arte pública, tem pontuado Belém de obras de arte, “tornando os espaços socialmente mais activos e capazes de proporcionar um prazer lúdico” (idem). A arte pública em espaços públicos é ainda importante porque dá “uma sensação de lugar, envolvendo as pessoas que o usam; transmite um modelo de trabalho criativo, e ajuda também, na regeneração urbana” (Remesar, 2000).

Como refere Regatão, a arte pública tem a capacidade de desencadear a vida social, o que se reflecte muitas vezes na utilização e permanência dos cidadãos nos espaços urbanos. (2003). Assim, a conjugação desses factores - um espaço urbano lúdico, grupos heterogéneos de cidadãos e a existência de obras de arte - proporciona aos transeuntes, ou aos que permanecem no local, e aos turistas, um motivo para estabelecer diálogos, e novas relações. Os espaços urbanos de livre acesso, onde se encontram habitualmente as obras de arte, são, segundo Regatão, frequentados de um modo geral, por grupos altamente heterogéneos, tanto a nível etário, como social, cultural e até étnico (2003).

Por outro lado, através das estátuas, manifestações de arte pública, que se encontram disseminadas pelo território, podemos aprender e conhecer mais acerca da identidade e das raízes dessa região. Neste caso específico, da identidade Belém e, a partir desta, e deste conhecimento, criar uma imagem forte que permite transpor a identidade singular do local.

5.3.1-Belém, Afirmação de um Turismo Cultural e Recreativo

Para a zona de Belém, foi também pensada a criação de espaços públicos contemporâneos, com diferentes possibilidades de aproveitamento. Os espaços públicos visam a permeabilidade e permanência dos habitantes e turistas, na medida em que funcionam como zonas de estar, possibilitando a contemplação da paisagem circundante.

Belém, é uma área que possui fortes condições para o desenvolvimento de actividades do turismo cultural, desporto e lazer, sendo o estuário do Tejo a causa “natural” da existência da cidade, que constitui a base para uma série de actividades. A afluência de turistas a esta zona levou à construção de zonas desportivas, esplanadas, hotéis e restaurantes, cujo principal objectivo passa pela criação de um espaço cultural, lúdico e de lazer.⁷⁵

Belém tornou-se num “núcleo monumental” da cidade de Lisboa, que para além do turismo cultural, transformou-se num lugar lúdico, onde se pode fruir da paisagem ambiental, através de passeios pedonais pela margem ribeirinha ou pelos vários jardins, assistir a um espectáculo no Centro Cultural de Belém, ou até mesmo, apreciar a gastronomia típica, através dos pastéis de Belém.

Como oferta turística destaca-se a empresa de passeio pedestre “SAL” - Sistema Ar Livre”. Esta é uma empresa de âmbito privado de animação turística, licenciada pelo Turismo de Portugal que desenvolve a sua actividade em várias áreas de negócios complementares ligadas ao lazer e formação “outdoor”, formação/motivação.⁷⁶ Os passeios pedestres por Belém monumental, têm como objectivo dar a conhecer a monumentalidade e história aos seus participantes.

Na perspectiva de José Pedro Calheiros, o guia do passeio pedonal a seguir referenciado, Belém enquadra-se na lista de passeios pedestres, visto “possuir um elevado interesse patrimonial com particularidades singulares, que faz desde roteiro, um dos mais procurados no âmbito da cidade”. Aquilo que se procura com o passeio é, “interpretar a

⁷⁵ - Medidas previstas no programa “Belém Redescoberta”

⁷⁶ - A empresa “SAL”, foi criada em 1997, e funciona continuamente todos os sábados e domingos, com algumas paragens no verão, visto serem os meses mais quentes. Mas em alternativa, muitos passeios são realizados à noite, como tem sido e foi o caso dos passeios a Belém. Os passeios pela cidade começaram em 2003 precisamente em Lisboa com um passeio no Bairro Alto e no Bairro da Bica e actualmente existem oito passeios em Lisboa: Alfama-Castelo; S. Vicente à Graça; e mais além, Santa Maria de Belém; dois passeios em Monsanto; colina da Estrela; e um temático sobre Fernando Pessoa que passa pela zona do Chiado-Baixa.

história e ‘cosê-la’ como se de uma manta de retalho se tratasse, isto é, as informações, e narrativas são dos livros especializados, escritos por autores como Marina Tavares Dias, Gabriela Carvalho, ou Júlio de Castilho, e o nosso papel é interpretar e dar a conhecer de uma forma lúdica e interactiva a história do local, neste caso a história de Belém”.

O passeio intitulado “*Lisboa Capital do Império*”, em que participamos e que iremos descrever, teve início junto ao Museu dos Coches.⁷⁷ No percurso os participantes ficaram a conhecer de uma forma mais ou menos detalhada, os monumentos emblemáticos, bem como toda a transformação histórica ocorrida na zona até aos dias de hoje.

Os passeios organizados pelo “SAL” destinam-se a todo o tipo de público, tanto nacional, como estrangeiro. Contudo, a maior parte dos participantes são nacionais, afirma José Pedro Calheiro. Quanto ao passeio em epígrafe, o guia refere que, a maioria dos participantes têm residência próxima a Belém, ou trabalham perto. Participam neste passeio, com intuito de conhecer melhor a história de Belém. Muitos já conhecem a zona, frequentam-na para efeitos de lazer, mas, não estão completamente esclarecidos quanto à sua história.

Numa conversa informal com alguns dos membros participantes, Maria João Fernandes, diz o seguinte: “vamos do trabalho para casa e não conhecemos as coisas do ponto de vista histórico e é muito mais interessante passarmos pelos sítios e conhecermos como é que surgiram, e foi isso que me motivou a participar”. Luís Filipe, partilha da mesma opinião, e acrescenta, “é obter uma outra perspectiva desta zona da cidade, uma zona que já frequento deste miúdo, estudei aqui perto mas, é ter uma outra visão histórica da zona que já conhecia”.

Assim, de acordo com José Pedro Calheiro, o principal atractivo da zona, passa pelo valor cultural e histórico, e pelos bens materiais que oferece, tais como os monumentos, as obras de arte, e o próprio espaço.

As actividades de turismo cultural desenvolvidas podem transmitir aos turistas/visitantes os conteúdos e significação dos sítios patrimoniais visitados, tornando as suas experiências mais educativas e participativas.

⁷⁷ - O passeio realizou-se no dia 10 Julho de 2010, e teve uma duração de aproximadamente três horas.

Cap. IV - Notas Conclusivas

Ao longo do presente trabalho procuramos fazer uma análise da importância da escultura monumental na ideologia política, e para isso, recuámos no tempo até ao Estado Novo, com o objectivo de compreender o modo como a estrutura monumental e a cultura foram apreendidos pelo sistema político de então.

As características que marcaram a construção da identidade nacional, estiveram sempre conotadas com a linguagem que durante séculos marcaram a criação da escultura monumental. Na realidade, o poder político cedo compreendeu os benefícios que a arte podia trazer para disseminar determinados valores e para a construção da identidade nacional.

As obras que simbolizam o património nacional estão ligadas ao aspecto comemorativo e à dimensão ideológica. É interessante analisar a forma como o poder, como o Estado Novo, usou o monumento, como arma de propaganda ideológica e a forma como esse factor condiciona a evolução das linguagens artísticas.

A Exposição do Mundo Português, em 1940, foi o exemplo mais ilustrativo da expressão da ideologia salazarista, onde a encenação ideológica e especialmente a amostra iconográfica dos grandes temas do Estado Novo são exaltados.

Como ficou demonstrado, a escolha de Belém como cenário para a Exposição não foi por mero acaso. Belém, pela sua característica histórica ligada aos Descobrimentos, foi o local escolhido pelo Estado Novo para realização da Exposição do Mundo Português. Foram erguidos vários pavilhões e monumento caracterizadores da História que se pretendia ilustrar, e por entre todos os monumentos, destaca-se o Padrão dos Descobrimentos, que foi considerado uma das grandes obras estatuárias portuguesas, acabando por assumir todo o trabalho promovido pela política do Espírito.

Belém, após a Exposição do Mundo Português, em 1940, caracterizou-se, progressivamente, como centro cultural e monumental da cidade de Lisboa, processo que veio a tornar-se mais evidente após a democratização do país, isto porque, apresenta um conjunto patrimonial de grandioso interesse histórico e artístico, o que contribuiu para que se tornasse numa das zonas da cidade com maior afluência turística.

Com a “Exposição Centenária”, procedeu-se a uma renovação urbanística da zona de Belém. Para a zona da Praça do Império, e zona ribeirinha, foram feitos arranjos dos edifícios, de modo a conferir à zona um aproveitamento cultural artístico, procurando reabilitar e activar a área em desuso.

Sendo esta, uma exposição de carácter temporário, a maioria dos edifícios foram demolidos no final da exposição, contudo, alguns edifícios mantiveram-se tal como, no caso do actual Museu de Arte Popular, o qual foi preservado até aos nossos dias.

A zona ribeirinha de Belém esteve sempre relacionada com a expansão do território português. Belém é assim, considerada no contexto da cidade de Lisboa, como uma área monumental, pela ligação que tem com a História da cidade e do país, e através da sua ligação com os Descobrimentos.

Em relação ao turismo, este foi alvo de regulações e de instrumentalização pelo poder político. Aqui, o turismo é utilizado como vínculo ideológico, regulado pelo poder estatal, instrumento de propaganda política e base da construção da identidade nacional (Ema, 2003). Foi através das manifestações culturais, entre as quais se destaca a Exposição do Mundo Português e o Museu de Arte popular, que se concretizou a acção do S.P.N. da “Política do Espírito”, dirigido por António Ferro.

Os propósitos ideológicos e propagandísticos do ano de 1940 pretendiam preparar o país para a aposta na preparação do turismo, enquanto vínculo ideológico e actividade a expandir, tanto a nível interno como externo. Em Belém, a política de Salazar pretendia fazer deste espaço, um local de memória, ligado aos Descobrimentos Marítimos, mostrando ao mundo o “Portugal Maior”. Essa marca permanece em Belém até aos dias de hoje, com a presença da estrutura monumental, embora, o uso e conotação do espaço não tenha o mesmo sentido propagandístico da altura do Estado Novo.

Após a Revolução de 25 Abril e com a democratização cultural, a esfera pública e as delimitações do espaço ganham uma nova redefinição, e levaram os artistas a interessarem-se pelas novas potencialidades de interpretação plástica no espaço público.

O espaço público passou a adquirir um novo valor, deixando de parte o “triumfalismo exacerbado” do monumento pelos assuntos que dizem respeito ao quotidiano. É neste sentido que, se vai desenvolver uma prática anti-monumental extremamente importante para afastar os modelos convencionais e determinar uma nova forma de intervenção plástica.

Hoje em dia, Belém assume-se como um espaço de memória, e de identidade, longe dos ideias propagandísticos, tornando-se numa local de cultura, lazer e turismo da cidade de Lisboa.

Seguindo a nossa hipótese de pesquisa, ou seja, de que forma, o processo de patrimonialização e organização do espaço, embora parcialmente contraditória, afirma-se em Belém, mantendo-se como espaço histórico de Identidade e memória, concluimos que esta é verdadeira, visto que Belém, assumindo-se no passado como um espaço de carácter político-ideológico de identidade e memória colectiva, hoje, perante um processo de patrimonialização, e num mundo globalizante, afirma-se como um espaço urbano de atractivos culturais e lúdicos, não perdendo o seu carácter histórico, de identidade e memória.

Não podemos afirmar que o trabalho de investigação se esgota nesta dissertação. Para além de se pretender chegar a algumas conclusões procurámos dar pretextos para a abertura de novas linhas de pesquisa. Consideramos ainda, de grande relevância a realização de investigações porventura mais aturada relacionadas com a acção do Estado e dos órgãos privados na construção e manutenção deste espaço de representação da cidade.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- ♦ ACCIAIUOLI, Margarida (1998), *Exposição do Estado Novo*, Livros Horizontes, Lisboa.
- ♦ ALBARELLO, Luc e tal (1997), *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa, Gradiva.
- ♦ ALEXANDRE, José Alberto Afonso (2001), *O Turismo em Portugal – Evolução e Distribuição*, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- ♦ ALMEIDA, António Lopes de & ELISABETH Kastenholtz (s.d.), *A sazonalidade no turismo e a estratégia de diversificação da procura: O Caso do Norte de Portugal* (s.l.).
- ♦ ALVES, Cristina (2007), *Concepções da Educação em Museus nas Políticas Culturais. Portugal 1974-2004*, Dissertação de Mestrado Cultura e Comunicação, (s.e.) Porto.
- ♦ ALVES, João da Felicidade (1989), *O Mosteiro dos Jerónimos I – Descrição e evolução*, s.l. Livros Horizonte.
- ♦ ALVES, José (2006), *História da Arte do Espaço, Transformações do Espaço Público*, Fundação Bial do Mercosul, Porto Alegre.
- ♦ ALVES, Vera (2007a), *Camponeses Estetas no Estado Novo: Arte Popular e Nação Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*, ISCTE, Lisboa, tese de doutoramento.
- ♦ AMILCAR, Anselmo (2008), *A Vocação Turística e a Lógica da Intervenção em Áreas Urbanas e Centrais, o Caso do Núcleo Urbano Histórico de Cascais*, Mestrado em Geografia, Universidade de Lisboa, Faculdades de Letras, Departamento de Geografia, Lisboa.
- ♦ ANICO, Marta (2005b), *Património, Turismo e Políticas Culturais autárquicas. Conflitualidade ou convergência e interesses?*, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- ♦ APPADURAI, Arjun (1997), *Modernity at Large*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ♦ ASHWORTH, G. J. et. al (1990), *The Tourist-Historic City*, s.l.
- ♦ AUGÉ, Marc (1994), *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand.
- ♦ BALLART, Josep (2002), *El Patrimonio Histórico y Arqueológico: Valor e Uso*, Ariel, Barcelona.
- ♦ BARDIM, L. (1995), *Análise de conteúdos*, Lisboa, Edições 70.
- ♦ BARROS, José da Cunha (2004), *A Projecção do quotidiano no Turismo e no Lazer, o Lugar dos Actores dos Contextos e dos Paradigmas*, Lisboa ISCSP, UTL.

- ♦ BARTEZ, Maria (2009), *O Culminar da Política do Espírito, de António Ferro*, University of California, Los Angeles.
- ♦ BONNEVILLE, Maria do Rosário Santos (1999), *Bellem – Belém – Reguengos da cidade*, Arquivo Municipal pelouro da cultura e espaços verdes Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, s.e.
- ♦ BOSWELL, D. e Evens, J. (eds.) (2002), *Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage and Museums*, London and New York, Routledge
- ♦ CABRAL, João de Pina (1991), *Os contextos da Antropologia*, Lisboa, Difel.
- ♦ CALLE, Vaquero 2006, *La Ciudad Histórica como Destino Turístico*, Ariel, Barcelona.
- ♦ CASTRO, Augusto (1940), *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Empresa Nacional de Publicações, Lisboa.
- ♦ CHAVES, Luís (1940), *Roteiro do Centro Regional, Exposição do Mundo Português*, Lisboa, s/ed.
- ♦ CHOAY, Françoise (2000), *A Alegoria do Património, Arte e comunicação*, Edições 70, Lisboa.
- ♦ CONNERTON, Paul (1999), *Como as Sociedades Recordam*, 2ªed., Lisboa, Celta.
- ♦ COOPER, Chris; Fletcher Alan Fyall (1993), *Turismo Princípios e Prática*, Editora Bookman.
- ♦ CORTESÃO, Mº João (2010), *Intervir na Cidade Monumental Complementaridade dos Dois Pólos Monumentais com o Tejo*, Lisboa, FA-UTL.
- ♦ CORREIA, Victor (2003), *Arte Pública, sua Identidade Nacional*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- ♦ COUTINHO, Andreia (2009), *Património (In)tocável, Reflexões Crítica sobre os Efeitos do Turismo Cultural nos Centros Históricos*, Tese Mestrado, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra.
- ♦ COUTRIM, João Pedro Caeiro (2010), *Tradutores e Propagandistas*, Tese Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- ♦ CRAVEIRO, et al. s.d. *Estudo Sobre a Área Monumental de Salvaguarda de Ajuda/Belém, Transformação Sócio Urbanísticas e Ambientais Induzidas pelo Centro Cultural de Belém*, Lisboa, Laboratório de Engenharia Civil.
- ♦ CUNHA, Licínio (2003), *Introdução ao Turismo*, Lisboa – São Paulo, Editora Verbo.
- ♦ CUNHA, Luís (2001), *A Nação, nas Malhas da sua Identidade, o Estado Novo e a Construção da sua Identidade Nacional*, Editora Afrontamentos.
- ♦ DIAS, Marina Tavares (1996), *Histórias de Lisboa, Antologia de Textos Sobre a Cidade*, 1ªedição,s.l., Quimera.

- ◆ _____ (1996), *Lisboa Desaparecida*, Vol 5, s.l., Quimera.
- ◆ ESPOSIÇÃO Mundo Português (1940), *Guia oficial / Exposição do Mundo Português*, Lisboa, EMP.
- ◆ FERREIRA, R., Laborde, et al (1985), *Estatuária de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa, s.l.: s.e.
- ◆ FERREIRA, Jorge (1998), *Direito do Património Histórico-Cultural*, Coimbra, CEFA.
- ◆ FERREIRA, V. M. (2004), *O Fascínio a Cidade – Memória e Projecto de Urbanidade*, ISCSTE/ Ler devagar.
- ◆ FORTUNA, Carlos (1997/2001), *Cidade, Cultura e Globalização, Ensaio de Sociologia*, Oeiras, Celta.
- ◆ FREITAS, Eduardo de, et al (1993), *Lisboa Freguesia de Belém*, s.l, Contexto Editora, Lda.
- ◆ GOMES, António Luís (1993), *Centro Cultural de Belém – O sítio, a obra*, Lisboa, CCB.
- ◆ GEERTZ, Clifford (1983), *Local Knowledge: further essays in the interpretative anthropology*, New York: Basics Books.
- ◆ GREGÓRIO, Nídia, et. al (1992), *Ideologia Cultural e Mentalidades no Estado Novo: Ensaio sobre a Universidade de Coimbra*, Faculdade de Letras, Coimbra.
- ◆ GUEDES, Natália Correia et. al (1986), *Museu Nacional dos Coches*, Lisboa, SQL.
- ◆ HALBWACHS, M. (1968), *La Mémoire Collective*, Paris, PUF, (1ª. ed.1950).
- ◆ HUNT, Lyn (1992), *A Nova História Cultural*, Martins Fontes, São Paulo.
- ◆ INSTITUTO Nacional de Estatística (2008), *Estatística do turismo*, Instituto Nacional de Estatística, I.P.
- ◆ JANARRA, Pedro (1994), *A Política Urbanística e de Habitação Social no Estado Novo: O Caso do Bairro de Alvalade de Lisboa*, ISCTE, Lisboa.
- ◆ KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- ◆ KRAUSS, Rosalind (2001), *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, Ed. Martins Fontes.
- ◆ LE GOFF, Jacques (2003), *A História da Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp.
- ◆ LEAL, João (2000), *Etnografia portuguesa (1870-1970), Cultura Popular e Identidade Nacional*, Publicações Dom Quixote.
- ◆ LEFEBVRE, H. (1986), *La Production de L'espace*, Paris, Anthropos (1ª. ed.1974).
- ◆ LIMA, Filomena (2006), *Escultura em Espaços Públicos de Almada (1936-2005), da Colecção à Proposta de acção museal/educação patrimonial*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa.

- ♦ LINK, Inês (2006), *Sítios de Resistência: a Improriedade da Arte Pública*, Goiânia: Editora da UCG, s.l.
- ♦ LOW, S. M., e D. Lawrence-Zúñiga (orgs.) (2003), *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Oxford: Blackwell Publishers.
- ♦ MACCANNELI, Dean (1999), *The Tourist: a New Theory of the Leisure Class*, Berkeley: University of California Press.
- ♦ MADEIRA, Nuno Manuel Cana (2001), *A sazonalidade da actividade turística como oportunidade de mercado*, Lisboa, UTL – ISEG.
- ♦ MATTOSO, J. (2001), *A Identidade Nacional*, Fundação Mário Soares/Gadiva, 2ª ed., Lisboa.
- ♦ MAGALHÃES, A. A. 2000, *Reabilitação Urbana em Lisboa, uma Abordagem ao Núcleo Antigo da Cidade*, Dissertação para Grau de Mestre em Planeamento Regional e Urbano, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- ♦ MOTA, Arlindo (1999), *O 25 Abril na Arte Contemporânea: Formas de Liberdade*, 1ªed, Lisboa.
- ♦ MOREIRA, Carlos Diogo (2007), *Pátria, Identidade e Nação*, Lisboa, Universidade técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- ♦ _____ (1994), *Planeamento e Estratégias da Investigação Social*, Universidade Técnica de Lisboa, ISCSP.
- ♦ NÉU, João B. M. (1994), *Lisboa séc. XVI-XX – Em Volta da Zona Ocidental de Lisboa*, s.l. Livros Horizonte.
- ♦ NÓBREGA, Pedro (2008), *O Património Arquitectónico e Arquitectónico do Concelho de Mangualde, Ontem Hoje e Amanha*, Tese de Mestra em Estudo do Património, Universidade Aberta, Lisboa.
- ♦ PAULO, Heloísa (1994), *Estado Novo e Propaganda em Portugal e Brasil: o SPN/SNI e o DIP*, Minerva, Coimbra.
- ♦ PERALTA, Elsa (2008), *A Memória do Mar: Património, Tradição e (Re)imaginação Identitária na Contemporaneidade*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- ♦ PERALTA, Elsa e ANICO, Marta (2006), *Património e Identidades (ficções Contemporânea)*, Oeiras, Celta.
- ♦ PEREIRA, José Fernandes (direcção) (2005), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho.
- ♦ PINTO, António (1987), *O Estado Novo: da Origem ao Fim da Autarcia: 1929-1959/Colóquio Realizado na Fundação Calouste Gulbenkian 4 e 6 Novembro*, Fragmentos, Lisboa.

- ◆ PITEIRA, Susana (2002), *A Simbologia da Escultura Pública*, VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Rio de Janeiro.
- ◆ PIRES, Ema Cláudia (2003), *O Baile do Turismo, Turismo e Propaganda no Estado Novo*, Caleidoscópio, Casal de Cambra.
- ◆ PRATS, Laurence (1997), *Antropología y Patrimonio*, Barcelona, Ariel.
- ◆ PRIMO, Judite Santos (2007), *A Museologia e as Políticas Culturais Europeias: o Caso Português*, Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto.
- ◆ QUINTINO, Maria Celeste Rogado (2004), *Migrações e Etnicidade em Terrenos Portugueses: Guineenses: Estratégias de Invenção de uma comunidade*, Lisboa, ISCSP.
- ◆ RAMOS, Francisco (1996), *Textos Antropológicos*, Monsaraz: A. D. I. M..
- ◆ RAMOS do Ó (1999), *Turismo Cultural em Portugal. Contributos para o seu Estudo*, texto policopiado, Évora, Universidade de Évora.
- ◆ REGATÃO, José (orient.) (2003), *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*, Lisboa, Quimera Editores.
- ◆ RICHARDS, Greg (1996), *Cultural Tourism in Europe*, s.l., Edited by Greg Richard, Gab. International.
- ◆ ROQUE, Ricardo Nuno Afonso (1999), *Antropologia e Império*, Lisboa, s.e.
- ◆ ROSA, Fernando, e J. M. Brandão Brito (dir.) (1996), *Dicionário da História do Estado Novo*, Vol.1 A-L, Circulo de Leitores.
- ◆ ROWLAND, Robert (1987), *Antropologia Histórica e Diferença: alguns Aspectos*, Edições Afrontamento, Porto.
- ◆ SACADURA, João (s.d.) *Património da Humanidade em Portugal*, vol. II.
- ◆ SAMPIERI, R. (2006), *Metodologia de Pesquisa*, Mcgraw Hill, Artmed.
- ◆ SANTANA, Augustin (1997), *Antropologia e Turismo: Nuevas Hordas, Viejas Culturais*, Ariel, Barcelona.
- ◆ SANTANA, Augustin; Canals; PRATS, Llorenç (2005) *El Encuentro del Turismo com el Patrimonio Cultural: Concepciones Teóricas y Modelos de Aplicación*, Congresso de Antropologia del Estado Español, Fundación el Monte, Sevilla.
- ◆ SANTOS, M. Lourdes Lima (1998), *As Políticas Culturais em Portugal, Relatório Nacional*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- ◆ SECRETARIADO de Propaganda Nacional (1942), *A Obra Colonial do Estado Novo/Secretariado de Propaganda Nacional*, Agência Geral das Colónias, Lisboa.
- ◆ SEIXAS, Miguel Metelo e tal (2005), *Peregrinações Heráldicas Olisiponenses – A freguesia de Santa Maria de Belém*, Lisboa, unidade lusíada editora.

- ♦ SILVA, M^a Cardeira da (2004c), *Novos Destinos Turísticos, Novos Terrenos da Antropologia*, Lisboa: Livros Horizonte.
- ♦ SILVA, Sandra C. Gonçalves (2008), *A Exposição de Belém, Novos Elementos para a Construção de uma Memória*, Universidade Aberta, Lisboa.
- ♦ SILVANO, Filomena (2010), *Antropologia do Espaço*, Celta, Oeiras.
- ♦ _____ (1997), *Territórios da Identidade*, Celta, Oeiras.
- ♦ SIMMEL, G. (1990), *Philosophi de la Modernité II*, Paris, Poyot.
- ♦ SMITH, Valene, ed. 1989, *Hosts and Guests. The Antropology of Tourism*. Philadelphia. The University os Pennsylvannia Press.
- ♦ TRAQUINO, Marta (2010), *A construção do Lugar pela Arte Contemporânea*, Edições Húmus, Ribeirão.
- ♦ URRY, J. (1990), *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage.
- ♦ VIEIRA, Isabel C. P. (2006), *O Património e o Turismo: Cidade de Lamego*, Tese de Mestrado, Universidade do Minho.
- ♦ WALSH, K. (1992), *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*, London, Routledge.

Artigos de revista:

- ♦ ABREU, José (2005), “A Arte e Lugar de Memória”, in *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Porto, I Série, Vol. IV: 215-234.
- ♦ ALMEIDA, José (2004), “Memória e Identidade Nacional, As Comemorações Públicas, As Grandes Exposições e o Processo de (re)Construção da Nação”, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais Coimbra 16, 17 e 18 de Setembro, in *Centro de Estudos Sociais*, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra.
- ♦ ALMEIDA, Sónia Vespeira, et al (2009), “Uma Proposta Antropológica para o Futuro do Museu de Arte Popular”, in *Etnográfica*, 13 (2): pp.467:480.
- ♦ ALVES, Vera (1997), “Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional. Um Estudo de Caso”, in *Etnografia*, Vol. I (2), pp. 237:257.
- ♦ ALVES, Vera (2007b), “A Poesia dos Simples: Arte Popular e Nação no Estado Novo”, in *Etnográfica*, 11 (1), pp.63:89.
- ♦ ANICO, Marta, et. al (2004), “As Políticas Culturais Autárquicas num Contexto de Globalização: Processos e Dinâmicas do Património de Ílhavo e em Loures”, VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais Coimbra 16,17 e 18 Setembro, in *Centros de Estudos Sociais*, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra.

- ♦ ANICO, Marta (2005), “A Pós-Modernização da Cultura: Património e Museus na Contemporaneidade”, in *Horizontes Antropológicos*, Vol. 11, nº23, Porto Alegre.
- ♦ APPADURAI, A. (1988a), “Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory”, in *Cultural Anthropology*, nº3, pp.16:20.
- ♦ _____ (1994), “Disjunção e diferença na economia global”, in Featherstone, Mike (org), *Cultura global nacional, globalização e modernidade*, Rio Janeiro, Vozes: 313
- ♦ _____ (1988b), “Putting Hierarchy in its Place”, in *Cultural Anthropology* nº3, pp. 36:49.
- ♦ BARRETO, Margarida (2007), “Turismo y Cultura. Relaciones, Contradicciones y Expectativas”, in *Colección Passos edita*, nº1.
- ♦ BARROS, José da Cunha (2006), “Turismo e Construção do Património Cultural: Os Projectos Turístico-patrimoniais das Autarquias”, in *Património e Identidade, Ficções Contemporâneas*, Celta Editora.
- ♦ BENATTE, António Paulo 2007, “História e Antropologia no Campo da Nova História”, in Revista *História e Reflexão*, Vol 1, nº1, UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil.
- ♦ BOTELHO, Isaura (2001), “Dimensões da Cultura e Políticas públicas”, in *São Paulo em Perspectiva*, Vol 15, nº2, São Paulo.
- ♦ BRANCO, Jorge (1999), “A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal”, in *Etnográfica*, Vol. III (1): pp.23:48.
- ♦ BRYON, J., Russo, A. P. (2003), “The Tourist Historic City”, in *Annals Tourism Research*, 30(2) pp.492:494.
- ♦ BUTLER, R.; Mao B. (1996). “Seasonality in Tourism: Problems and Measurement. Quality Management” in *Urban Tourism*. P. E. Murphy Chichester, Wiley: pp.9:23.
- ♦ BUTLER, R. (1994). “Seasonality in tourism: Issues and problems” in *Tourism: The State of Art*. A. V. Seaton. Chichester, Wiley, pp.332:339.
- ♦ CALVÁRIO, Filipa (2009), “A Arte Pública como acontecimento urbano -Centro e Periferia”, in *The on-line magazine on waterfronts, public space, public art and urban regeneration*.
- ♦ CARNEIRO, Maria João; COSTA, Carlos; CROMPTON John (2006), “A escolha do destino turístico a visitar: Motivos da visita a áreas protegidas”, in *Revista Turismo & Desenvolvimento*, nº 6 (s.l.).
- ♦ CASTELLS, Manuel. A construção da identidade. In, *O poder da identidade: a era da informação: a economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Editora Paz e Terra. 2006, pp. 22:28.

- ♦ CASTRO, Augusto (1956), "Discurso Proferido na Inauguração da Exposição do Mundo Português, 23 de Junho de 1940" in *Mundo Português. Imagem de uma Exposição Histórica*, SNI, Lisboa, s.p.
- ♦ CASTRO, Celso (1999), "Narrativas e imagens do Turismo no Rio de Janeiro", in G. Velho (Org.) *Antropologia Urbana: Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., pp.80:87.
- ♦ CETANO, M^a João Anastácio (s.d.) "A Política Cultural na entrada do novo século", in, *6º congresso SOPCOM*, Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico, Lisboa
- ♦ CHANG, T. C. e tal, "Urban Heritage Tourism – The Global-Local Nexus", in *Annals of Tourism Heritage*, 23(2), pp.284:305.
- ♦ COHEN, E. (1988), "Authenticity and Commodization in Tourism", in *Annals of Tourism Research*, 15(3), pp.371:386.
- ♦ COSTA, Paulo (2009), "Museu de Arte Popular: Museu de Arte Popular: Oportunidades Perdidas, Novas Oportunidades", in *Etnografia*, 13 (2), pp. 467:480.
- ♦ COSTA, Carlos (2005), "Turismo e Cultura: Avaliação das teorias e práticas Culturais do Sector do Turismo (1990-2000)", in *Análise Social*, Vol. XL (157), pp.279-295.
- ♦ CUNHA, M. (2008), "Turismo cultural e religioso como estratégia territorial de desenvolvimento", in *Congresso Internacional – Turismo Cultural e Religioso – Oportunidades e Desafios para o Século XXI*, Actas do Congresso, Abílio Vilaça e Varico Pereira (Eds.), TUREL/TCR, Póvoa de Varzim, pp. 166-176. DOMINGUES, A. (coord.) (2006), *Cidade e Democracia: 30 anos de transformação*.
- ♦ DIAS, Reinaldo, MACHADO, Gilmar, (2009), "Património Cultural e Turismo: Educação, Transformação, e Desenvolvimento local", in *Património: Lazer & Turismo*, V.6, n.8, pp.1:11.
- ♦ DONAIRE, J. (1998), "La geografía del turismo después del fordismo: turistas en las fábricas, turistas en los centros comerciales", in *Sociedade e Território – Revista de Estudos Urbanos e Regionais*, nº 28, pp.55:68.
- ♦ ELIAS, Helena, (s.d.), "Public Art & Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives", in *The on-line magazine on waterfront*, nº4.
- ♦ _____ (2004), "A Emergência de um Espaço de Representação: Arte Pública e Transformações na Zona Ribeirinha de Belém", in the *on-line magazine on Waterfront*, Nº6.

- ♦ FORTUNA, Carlos (2005), “Por Entre as Ruínas da Cidade : O Património e a Memória na Construção das Identidades Sociais”, in *Oficina do CES, Centro de Estudos Sociais*, Coimbra, nº 61.
- ♦ _____ et. al (1999), “Espaço Público Urbano e Cultura em Portugal”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº52/53, pp.85:117.
- ♦ _____ (1997), “The Show Must Go On: Why are old Cities Becoming Fashionable? “, in *Revista de Ciências Sociais*, 43, 231:257.
- ♦ _____ (1996), “ Les Centres de Villes Historiques: Tourisme Urbain et Patrimoine » in *Oficina CES*, Coimbra, nº 82.
- ♦ _____, et al. (1996) “ O Turismo, o Turista e a (Pós)Modernidade”, in *Oficina CES, Centro de Estudos Sociais de Coimbra* nº80.
- ♦ _____ (1996), “Culturas Urbanas e Desafios à Cooperação Cultural2, in, *Pensar Iberoamérica, Revista Cultural*, nº 9.
- ♦ GARROD, Brian, Fyall, Alan (2000), “Heritage Tourism”, in *Annals of Tourism Research*, 27(3), pp682:708.
- ♦ GOMES, Rui, et al (2006), “Entidades Culturais e Artísticas em Portugal”, in *Observatório das Actividades Culturais*, Lisboa.
- ♦ _____, et. al (2009), “Democratização da Cultura e Formação de Públicos: Inquéritos aos Serviços Educativos em Portugal”, in *Observatório das Actividades Culturais*, Lisboa.
- ♦ HENRIQUES, Eduardo (2002), “Novos Desafios e Orientações das Políticas Culturais: Tendências nas Democracias Desenvolvidas e Especificidades do Caso Português”, in *Finisterra*, XXXVII, Nº73, pp.61-80.
- ♦ HOFLING, Eloisa (2001), “Estado e Políticas (Públicas) Sociais”, in *Cadernos Cedes*, ano XXI, nº 55.
- ♦ HUNTING, Daniel (2005), “Public Art Policy: Examining na Emerging Discipline”, in *Public Art Policy*, Vol. 2.
- ♦ JESUS, Vinicius Lino Rodrigues (2008), “A Revitalização de centros históricos a partir da implementação de equipamentos culturais e de lazer”, in *Revista Múltipla*, nº24, pp.119:139
- ♦ LARANJEIRO, Maria José (2005), In “Margens e Confluências-Um olhar contemporâneo sobre as artes”, in *Arte Pública*, nº 9, Guimarães: ESAP-Guimarães, Editorial, pp.101-108.
- ♦ LIRA, Sérgio (2004), “Consumos Culturais em Finais de Milénio: Museus e Exposições”, in *Antropológicas*, nº 8, UFP, Porto.

- ◆ _____ (2001), "Politics and Propaganda in Portuguese Museums and Temporary Exhibitions During the *Estado Novo*", in *Museological Review*, Leicester, Department of Museum Studies, vol. 7, pp.42:55.
- ◆ _____(1999), "Exposições Temporárias no Portugal do Estado Novo: Alguns exemplos de usos políticos e ideológicos", in *Antropologia e Museus, Colóquio APOM Museologia Portuguesa Balanço do Século*.
- ◆ LOPES, Telmo (2007), "Arte Pública em Lisboa 94: Capital Europeia da Cultura: Intenções e Oportunidades", in *Portugal: Urban Design and Public Arte*, Barcelona, nº9, pp.89:95.
- ◆ LUCHIARI, Maria (2005), "A Reinvenção do Patrimônio Arquitetônico no Consumo das Cidades", in *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, Nº 17, pp. 95 - 105.
- ◆ NAH, Dennison (1995), "Prospects for Tourism Studies in Antropology", in *The Future of Antropology. Its relevance to the Contemporary World*, A. Akbar e C. Shore (Orgs.) The Athlone Press, pp.179:201.
- ◆ NIGRO, Cíntia (2009), "Revitalização Urbana em áreas Centrais: Discussões sobre o Caso da cidade de São Paulo", in *Geousp*, nº6, pp.40:60.
- ◆ NIGRO, Cintia (2005), "Da Defesa do Património ao Turismo Cultural", in *Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 20 a 26 de Março de 2005*, Universidade de São Paulo.
- ◆ NORA, Pierre (1993), "Entre memória e história: a problemática dos lugares", In *Projeto História*, São Paulo, nº 10, pp.7:28.
- ◆ NURYANTI, Wiendu (1996), "Heritage and Postmodern Tourism" in *Annals of Tourism Research*, 23(2), pp.249:260.
- ◆ OBSERVATÓRIO, das Actividades Culturais (2008), "Estatísticas Culturais do Ministério da Cultura", in *Observatório das Actividades Culturais*, Lisboa.
- ◆ OCHOA, Rira (2007), "Espaço Público e Frente de Água - Repensar o Limite", in *Internacional Seminar Estudos Urbanos, Vazios Úteis*, 19-21 July 2007, Lisbon, Portugal.
- ◆ O'KELLY, Mick (2007), "Negociação Urbana, Arte e a Produção do Espaço Público", in *Revista de Pesquisa em Arquitectura e Urbanismo*, eesc-usp, São Paulo, pp.113:127.
- ◆ PEIXOTO, Paulo, ROGÉRIO, Leite (2006), "Políticas Urbanas de patrimonialização e Contrarrevanchismo: o Recife Antigo e a Zona Histórica da Cidade do Porto", in *Cadernos Metrópole*, pp.93:104.
- ◆ PERALTA, Elsa (2000), "Património e Identidade. Os Desafios do Turismo Cultural", in *Antropológicas*, nº4.

- ◆ PEREIRO, Xerardo (2006), “Património cultural: o casamento entre o património e cultura”, in *ADRA, Revista dos Sócios do Museu do Povo Galego*, nº2, pp. 23-41.
- ◆ _____ (2009), “Turismo Cultural. Uma Visão Antropológica”, in *Colección Passos Edita*, nº2.
- ◆ PITEIRA, Susana (2000), “O império do professor: Salazar e a elite ministerial do Estado Novo (1933-1945)”, in *Análise Social*, vol. XXXV (157).
- ◆ RAMOS do Ó, Jorge M. (1987), “Modernidade e tradição. Algumas reflexões em Torno da Exposição do Mundo Português”, in *O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*. Vol II. Lisboa, Fragmentos, pp.177:185.
- ◆ REMESAR, A. (2000), “Waterfront, Arte Pública e Cidadania”, in Brandão, P. e Remesar, A. (coords), *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, CPL, Lisboa, pp. 60:68.
- ◆ REMOALDO, P; Ribeiro, J. (2008), “Património Cultural e Estratégia de Desenvolvimento Turístico da Cidade de Guimarães”, in *II Congresso Internacional Casa Nobre: Um Património para o futuro*, Arcos de Valdevez, pp.1303:1334.
- ◆ ROSAS, Fernando (2001), “O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo”, in *Análise Social*, vol. XXXV (157), 1031-1054.
- ◆ QUARESMA, José (2010), “Arte Publica e Reconhecimento Mutuo”, in *Efervescência Urbana, Artística e Literária de um Lugar*, Lisboa, FBAUL/CIEBA, pp.140:245.
- ◆ SALAZAR, Oliveira (1940), “Discurso no Castelo de Guimarães”, in 1940 - *Álbum Comemorativo*. Fundação Festas de Guimarães.
- ◆ SANTANA, Talavera Augustin (2003), “Turismo Cultural, Culturas Turísticas”, in *Horizontes Antropológicos*, 9, nº20.
- ◆ SANTANA, A. e ESTÉVEZ, F. (1996): “Antropología del Turismo”, in Prat, J. e Martínez, A. (eds.): *Ensayos de Antropología Cultural*. Barcelona: Ariel, pp286:293.
- ◆ SANTOS, Areda (2005), “Trajectória da História Social e da Nova História Cultural: Cultura Civilização e Costumes do cotidiano do mundo do trabalho”, in *Anais do IX Simpósio Internacional Processo Civilizador: Tecnologias e Civilizações*, Paraná, Brasil, Vol. 1, pp.1:8.
- ◆ SARDO, Delfim (2002), “A Orelha Caída” In *Algures lugares: exposição de finalistas de escultura da fbaul – fábrica da pólvora*, Lisboa: Grafema, S.A.
- ◆ SILVA, Augusto Santos (2004a), “Como Classificar as Políticas culturais? Uma Nota de Pesquisa”, in *OBS*, nº 12, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, pp.10:20.

- ♦ _____ (2004b), “As Redes Culturais: Balanços e Perspectivas Portuguesa”, in AAVV, *Públicos da Cultura, Actas de Encontro*, Lisboa, Observatórios das Actividades Culturais.
- ♦ _____ (2007), “Como Abordar as Políticas Culturais Autárquicas? Uma Hipótese de Roteiro” in *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 54, Lisboa: CIES - Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, pp.11:33.
- ♦ SCIFONI, Simoni (2003), “Patrimônio Mundial: do ideal humanista à utopia de uma nova civilização”, in *GEOUSP - Espaço e Tempo*. São Paulo, nº 14: pp.77:88.
- ♦ TORRE, Susana (2006), “Ciudad, Memoria y Espacio Público: el Caso de el Monumentos a los Deternidos y Desaparecidos”, in *Memoria e Sociedade*, Enero, Vol. 10, nº20.
- ♦ VIANA, Luís (2006), “O Património Cultural ou os Consumos da Nostalgia, Cultura Material e Imaterial nos Passeios Turísticos pela Identidade”, in *Património e Identidade*, Ficções Contemporâneas, Celta Editora, pp.149:162.
- ♦ VINUESA, Míguels (2002), “El Património Arquitectónico Y Urbanístico como Recurso Turístico”, in *La Funcion Social del Património Histórico: el Turismo Cultural*; Coor Joaquim Garcia Marchante, M^a del Carme Poyoto Holga, Colección Humandades, Edición de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ♦ ZAIETS, Dmytro (2010), “Contemporary public art in the city space of Kharkiv”, in *Anthropology of East Europe Review*, nº 28(2), pp.279-307.

Webgrafia:

- ♦ www.visitlisboa.com Visitado a 01 Janeiro 2011
- ♦ <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/eescultura/> CML, visitado a 07 Julho de 2011
- ♦ <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt> visitado a 07 Julho de 2010
- ♦ <http://marcasdasciencias.fc.ul.pt> , visitado a 07 Julho de 2010
- ♦ <http://www.torrebelem.pt>, visitado a 07 Março de 2011
- ♦ <http://www.lisboapatrimoniocultural.pt> , visitado a 07 Março de 2011
- ♦ <http://www.portugal.gov.pt>, visitado a 30 Março de 2011
- ♦ <http://europa.eu>, visitado a 30 Março de 2011
- ♦ <http://museartepopular.blogspot.com>, visitado a 31 Março de 2011
- ♦ <http://www.igespar.pt> , visitado a 05 Abril de 2011

ANEXOS

Anexo I

Discurso de António Ferro na inauguração da Exposição de Arte Popular (1936)

«A valorização da arte do povo, dessa arte que pode considerar-se a linguagem espontânea, harmoniosa, das suas mãos, tem sido uma das grandes preocupações do Secretariado da Propaganda Nacional desde a sua fundação. Nas primeiras declarações que tivemos ocasião de fazer, como director deste organismo, traçámos, em grandes linhas, o projecto duma exposição nacional de etnografia, a realizar em Lisboa, precursora duma feira do Mundo, que seria como o grandioso palco da vida colorida de todos os povos.

Dois meses após o acto inaugural deste serviço do Estado, em Dezembro de 1933, exibiu-se em Lisboa, por nossa iniciativa, um grupo de “pauliteiros” de Miranda vestidos com a maior propriedade, admirável friso de bonecos humanos, de bonecos vivos. Foi ainda o S. P. N. que subsidiou, em grande parte, a sua viagem a Londres onde tiveram ocasião de dançar, com êxito conhecido, no Albert Hall, por ocasião do festival de folclore organizado pela “Sociedade Inglesa de Danças e Canções Populares”. E foi ainda o S. P. N. que encomendou, no regresso desse grupo, ao pintor Paulo, um grande quadro em que a dança dos pauliteiros será eternamente dançada...

Em princípios de Fevereiro de 1935 constituiu-se, ainda por iniciativa do S. P. N., a grande comissão composta por algumas das reconhecidas competências do nosso país em matéria de folclore, comissão esta que principiou a estudar imediatamente as possibilidades da realização duma exposição-feira da vida e arte popular portuguesa e a preparar aquela que se realizou em Genebra, seu primeiro e feliz ensaio. Tudo quanto se possa ter dito na nossa Imprensa sobre a repercussão dessa tentativa que atraiu à Galeria Moos daquela cidade milhares de estrangeiros de todas as nacionalidades não corresponde à profunda impressão causada, no “copo de água” de Genebra onde cabe o mundo, por tal acontecimento. Uma das maiores novidades dessa exposição, realizada em Setembro do ano passado, e em estudo desde Fevereiro, foi a sua preciosa colecção de bonecos com trajes regionais onde, pela primeira vez, se pensou tanto no manequim como na indumentária, onde, pela primeira vez, entre nós, se moldaram e vestiram os rostos das figuras, tão regionais como os trajes!... Por essa ocasião enviou-se também à Suíça o artista português Francis que, no palco do “Grand Théâtre” de Genebra pôde demonstrar, com os seus bailados típicos, a vida e o calor dos

objectos e bonecos expostos na Galeria Moos.

A exposição que hoje se inaugura no nosso estúdio, convenientemente ampliado, não pode ser considerada um acto isolado, episódico, do S. P. N., mas tem de ser vista dentro dum programa que, dia a dia, se define. Falharia, efectivamente, o nosso organismo a um dos aspectos mais saudáveis da sua missão, perderia quase o direito de se intitular Secretariado da Propaganda Nacional, se ficasse indiferente à arte do nosso povo, imagem da sua simplicidade e beleza. Exaltar e cantar o povo português, o povo das nossas vilórias, aldeias e lugarejos, das nossas planícies e serranias, é fazer autêntica propaganda nacional, a propaganda duma força viva da nação que os políticos não conseguiram inquinar, água sempre corrente e jamais turvada.

Em pleno desenvolvimento do Estado Novo Corporativo, amado e compreendido por esse povo, a realização desta exposição de arte popular, a primeira que se realiza em Portugal, torna-se altamente significativa e oportuna. É a expressão, por assim dizer, do nosso agradecimento ao povo pela sua colaboração na obra empreendida, simples homenagem ao seu esforço anónimo, à claridade dos seus olhos, à pureza do seu coração.

Para que tal homenagem resultasse viva, impressiva, homenagem aos trabalhadores e camponeses de hoje, àqueles com quem falámos na curva da estrada, ou na faina das vindimas, afastaram-se, propositadamente, com raras excepções, os objectos caídos em desuso, os utensílios ou os brinquedos mortos, tudo o que as mãos do povo já deixou cair. Esta sala, (pequena para tanta beleza que nela se acanha e intimida) resulta assim um pedaço vivo de Portugal, a manta de retalhos da sua graça, o tapete feito de trapos do seu encanto. Aqui se poderiam vir fornecer de artefactos, jóias rústicas, barros, mantas e outros atavios os aldeãos endomingados da nossa terra colorida, tão bem caiada, tão bem pintadinha, benza-a Deus! É assim que a nossa exposição quer ser, não a sala fria dum museu sem alma, mas alguma coisa de vivo e fácil, de correntio, de fluido e aéreo, que está aqui ou ali ou acolá. O seu interesse não repousa nem quer repousar na descoberta ou na rebusca dum objecto raro mas no encontro, na assembleia multicolor de todos estes ex-votos da alma da nossa gente, nesta parada – o termo é o necessário – da arte popular portuguesa.

Outra lição ainda se pode tirar desta exposição tão espontânea e naturalmente florida: a distância que vai do povo simples, do povo que nasce na terra e morre na terra, criação – dir-se-ia

– da sua própria arte, ao povo retórico, ao povo-discurso, falsamente povo, mascarado de povo. Que diferença entre a graça e o perfume daquelas flores sem perfume, daquelas flores de papel, e certos papeluchos infectos, sórdidos, fabricados em série para as fábricas, em que se aconselha a vingança, o ódio e o crime. Não serão essas flores, aquelas filigranas, estes bonecos pintalgados, aquele tabuleiro de Tomar, – altar do pão-nosso, a verdadeira imagem da felicidade, a felicidade sem apetites nem ambições. Para quê ensinar o povo a ser ganancioso, a querer mais, por vezes, do que precisa e deseja? Para quê ensinar o povo a ser infeliz?

Mas qual a utilidade desta exposição? – Perguntarão os homens práticos, aqueles que procuram sempre, às vezes com razão, a finalidade construtiva de todos os gestos e acções humanas. A sua principal utilidade está, sem dúvida, na importante contribuição que vem dar ao ressurgimento da alma nacional na hora totalmente portuguesa que estamos vivendo. Vantagem considerável, também, a acção que, sem dúvida, vai exercer na renascença de certas pequenas indústrias locais que já caíam em desuso e ameaçavam desaparecer por completo. Esperamos bem que a nossa iniciativa vá estimular o artesanato português como aconteceu com uma grande exposição, semelhante a esta realizada, há poucos anos, em França.

Conveniente sublinhar ainda o pretexto que se oferece aos nossos artistas – pintores, escultores, arquitectos e até escritores – para enriquecerem a sua visão, para nacionalizarem cada vez mais a sua arte. Bem vista, bem sentida, pode esta exposição marcar uma época e uma direcção na arte portuguesa contemporânea. Pode ainda encaminhar muitos dos nossos artistas para o campo, tão vasto e rico, das artes menores criando oficinas onde se ocupem em desenvolver as sugestões claras e puras que o povo lhes dá, ou simplesmente, trabalhando para fazer regressar pequenas e saborosas indústrias populares ao seu bom gosto primitivo.

Vantagem inapreciável é ainda a propaganda nacional que esta exposição representa para olhos estrangeiros. O grande chamariz do turismo é sempre, foi sempre, em todos os tempos, a vida nacional, a vida típica dos povos. E sendo assim, esta exposição empolgará como poucas no Mundo porque em nenhum país – podemos afirmá-lo – a arte popular é mais colorida, mais diversa, mais feliz, mais trovadora.

Resta-nos assinalar, como ultima vantagem, a vitória que esta exposição representa sobre o materialismo, o vampirismo da máquina. Em quanto houver cravos de papel a florir em dedos portugueses, enquanto os jugos forem rendas, enquanto os moinhos tiverem

malmequeres ao peito, enquanto houver barcos com nomes do céu, enquanto houver trajos de “ver a Deus”, Portugal poderá resistir, sem esforço, sem mesmo perceber o que lhe querem dizer, às falinhas doces, mas pérfidas, de quem pretende roubar o seu coração, de quem procura escravizá-lo em nome da liberdade.

Para ser eficiente, para dar todos os resultados que dela se esperam, a nossa exposição permanecerá aberta durante largo tempo. Mas a acção do S. P. N. na sua campanha a favor da arte do povo – campanha que faz parte integrante da nossa política do espírito, gêmea da política do povo – não cessará com o seu encerramento. Pena é por exemplo, que esta colecção de objectos populares, tão laboriosamente conseguida, tenha de vir

a ser enterrada em caixotes tumulares, sepultada até não se sabe quando. Os nossos esforços serão empregados desde hoje na criação dum grande museu do povo onde todas estas espontâneas obras-primas possam encontrar o seu lugar definitivo, onde vivam menos apertadas e congestionadas do que nesta sala, onde se lutou, como é fácil verificar, com desesperadora falta de espaço. Para alcançar esse objectivo continuaremos a trabalhar, constantemente, promovendo exposições parciais, concursos de trajos, audições de musica popular, etc., etc., até à realização completa do nosso objectivo, até restituir a Portugal (velha tela agora retocada), as cores que tinha perdido, as cores que fazem dele – aqui termino – a caixa de tintas do Criador, a pátria do arco-íris!»

(Cit. em «A Grande Exposição de Arte Popular», *Diário da Manhã*, 5 de Junho de 1936.)

Anexo II

«Defendamos o Nosso Folclore!», por António Ferro (1937)

«Portugal está hoje na berlinda, não só pelo seu ressurgimento como pela graça e lirismo do nosso povo. A nossa arte popular tem constituído, efectivamente, iluminada pela glória do nosso presente, uma das grandes revelações do Portugal de hoje, do Portugal de sempre. Todos os escritores e jornalistas que nos visitam, que ouvem cantar e dançar a gente das nossas aldeias, que se extasiam na policromia das nossas feiras e mercados, que enchem as suas bagagens de bonecos e olarias, objectos ingénuos, toscos, mas infinitamente graciosos, consideram milagroso (e vão dizê-lo lá para fora) este suave enternecimento e encanta-mento em que vive ainda o povo português.

A Exposição de arte popular em Genebra e a sala do Artesanato no Pavilhão de Portugal na Exposição de Paris mais vieram aumentar essa projecção do nosso povo, considerado hoje um dos maiores poetas do seu tempo.

Essa expansão do nosso génio popular correspondeu, em Portugal, a uma renascença do nosso folclore, elemento vital do nosso puro nacionalismo, que tem o gosto da nossa terra e das nossas flores. Ajudado por essa voga do estrangeiro e por iniciativas

de carácter oficial, o nosso povo tem saído, pouco a pouco, da «apagada e vil tristeza» em que se finava, para cantar e dançar, para se recordar de velhas melodias esquecidas e de velhos fatos e vestidos, de cor sempre nova, enterrados no fundo das arcas.

Verificada, porém, a aleluia da alma nacional, cumpre-nos, agora, em sua própria defesa, para que essa aleluia não se arrependa, denunciar os seus perigos, mostrar sem hesitações o reverso da medalha. A verdade cruel, que certas boas vontades não gostarão de ouvir, é esta: se o renascimento do folclore português não for atentamente vigiado, acompanhado, arriscamo-nos a vê-lo morrer, vítima do seu próprio excesso de vida.

É que estamos assistindo, a par desse renascimento, a uma perigosa invasão do folclore janota, quase sempre falso, das nossas revistas. Houve um tempo em que foi o nosso teatro popular que se deixou influenciar saudavelmente pelos costumes e melodias da nossa terra, mas bem depressa se vingou alastrando por esse País fora, inquinando a água corrente das nossas cantigas, levando o *Burrié* e o *Cochicho* aos confins de Portugal.

Decoradas essas e outras cantigas (aliás de recorte agradável), aqui e além se vão formando grupos regionais bem intencionados, mas preciosamente vestidos e ensaiados como para uma revista do Variedades ou do Maria Vitória.

Por amor da nossa terra e da graça do nosso povo, urge acabar com tal sacrilégio, com tal heresia!... Estude-se imediatamente, sem perder tempo, a forma de organizar e disciplinar essa corrente, que pode ser altamente benéfica ou tristemente nefasta. Que nenhum desses chamados grupos regionais (não nos referimos aos ranchos vindimários bem orientados) possa constituir-se definitivamente, ou exhibir-se, sem autorização especial de qualquer organismo encarregado da sua selecção.

Se tal se fizer, não só se terá conseguido desinfecção do folclore português como se terá aumentado a grande riqueza do nosso pitoresco, da nossa vida popular.

O êxito recente do nosso folclore no Teatro dos Campos Elísios prova bem que vale a pena fazer o possível e o impossível para conservar vivas, puras, as cores dos nossos trajes, o ritmo das nossas cantigas, o desenho das nossas danças.

O ideal seria (e para isto estamos dispostos a empregar todos os nossos esforços) que de tal movimento, dessa

onda de beleza popular viesse, um dia, a surgir, como na velha Rússia, uma grande companhia de bailados nacionais, que levasse lá fora, de quando em quando, reflexos das nossas paisagens, da nossa simplicidade, da nossa poesia rústica.

Para alcançar esse fim, o que se tem feito, até agora, é alguma coisa, mas não é tudo. Impõem-se como tarefas mais urgentes, para que a nossa arte popular possa transformar-se em arte, a elaboração dum cancionário onde se recolham todas as nossas melodias puras; a definição rigorosa, através de concursos frequentes de indumentária, do guarda-roupa de cada região, e a criação, tendo como base as colecções já existentes, dum museu do Povo, acessível e atraente, que não precisará de ser grande (antes uma pequenina casa portuguesa...) para cumprir a sua missão.

Se nos entregarmos todos, com amor e entusiasmo, a esta necessária tarefa, bem depressa teremos construído a estrada que nos conduzirá à apoteose do folclore português, à realização, em Lisboa, duma grande feira regional que seja a miniatura do nosso País: cada província apresentando a rua ou a casa duma das suas aldeias mais típicas. A seguir trabalharemos para dar vida a um dos grandes sonhos da nossa vida: uma exposição internacional de arte popular,

que faça de Portugal, durante seis meses, o grande cartaz da Europa, o seu grande palco. Provaremos assim, aos que nos dizem ainda inimigos do povo, que o amamos e sentimos como nenhuma outra nação, que somos até, nesta época de mentiras sociais, de falso humanitarismo, a verdadeira pátria do povo.»

(Em *Diário de Notícias*, 8 de Novembro
de 193

Anexo III

Discurso de António Ferro na inauguração do Centro Regional da Exposição do Mundo Português (1940)

«A exposição do Mundo Português, Capital das Comemorações Centenárias, Metrópole da nossa História, não é apenas constituída pela tapeçaria maravilhosa do passado mas também pela sua projecção no nosso tempo, pela presença desse passado. O Centro Regional, realização do Secretariado da Propaganda Nacional, que hoje se inaugura, significa precisamente, dentro da Exposição, essa feliz continuidade, não a história das batalhas das conquistas, dos descobrimentos, mas a história em flor da nossa alma, o “conto de fadas” do nosso génio popular.

Se esta exposição se limitasse à encenação do passado, às alegorias da nossa Idade Média e da nossa Renascença, poder-se-ia afirmar: – “Muito belo, sem dúvida! Mas pode tratar-se de uma civilização morta. Era uma vez Portugal... Será ainda?” O Centro Regional, minhas senhoras e meus senhores, é a melhor resposta a tal pergunta. Os Pavilhões históricos da Exposição contam como a nacionalidade se formou, como se desenvolveu, como se expandiu, mas são páginas ilustradas do romance do passado. As Aldeias Portuguesas, os Pavilhões Etnográficos, por sua vez, demonstram que o nosso povo não esqueceu a sua História, que continua a vivê-la natural-mente nos

episódios quotidianos das suas mãos evocadoras.

Se tivéssemos tempo, poderíamos demonstrar que a história do povo português e das suas origens se reflecte ainda nos aspectos habituais da nossa vida popular, na graça do nosso folclore. Foi a arte do povo que formou, pouco a pouco, a alma da Nação, fundindo, amalgamando, nacionalizando os gestos, os modos, as formas, os ritmos, as vozes das populações que se sucederam na Península. Se aqueles jugos, jardins de madeira, nos lembram certos motivos celtas, o desenho daqueles barcos recorda-nos a curva da litoral ocupada pelos fenícios. Se as louças populares, as infusas, os moringues ou grandes potes, sugerem, por vezes, formas gregas ou romanas, as cabeçadas e as cilhas alentejanas, festa de guizos e de cores, o traje das ceifeiras do Alentejo, os próprios crescentes das suas foices, fazem-nos ouvir ainda, convertido, o grito dos muezins, o grito dos minaretes. Os cruzeiros, as alminhas, os ex-votos, correspondência humilde entre o nosso povo e Deus, são as memórias da nossa fé através dos séculos.

Mais ainda. Certos gestos ou formas da nossa vida e arte popular repetem constantemente, como aquelas avozinhas que não se cansam de contar os mesmos

contos, os factos mais notáveis da nossa História, alguns dos seus episódios mais expressivos. Assim aqueles bonecos de barro que, na voz dos seus apitos, nos continuam a dizer que Santo António, com o menino Portugal nos seus braços, era de Lisboa e não de Pádua. Assim os “barcos rabelos” que nos contam ainda, forma esquemática das nossas antigas embarcações, a aventura das caravelas do Infante... Outros exemplos se poderiam citar, mas julgo estes dois suficientes para vos demonstrar que a arte do nosso povo é a História-viva da Pátria, o seu alfabeto de imagens.

Foi por este motivo, por compreender que as sementes da nossa vida eterna se encontram dentro do nosso folclore, que o Secretariado da Propaganda Nacional tem procurado contribuir para o seu renascimento. Sem as nossas Exposições de Arte Popular em Genebra, Paris, Nova Iorque, sem o concurso da Aldeia mais Portuguesa, sem os nossos documentários cinematográficos, as nossas publicações, o Centro Regional da Exposição do Mundo Português não teria sido possível. Estamos diante, sem dúvida, duma síntese, mas à qual só foi possível chegar depois de todas as experiências feitas anteriormente. Não se trata, portanto, de obra improvisada e fácil, simplesmente exibicionista, mas o fruto duma actividade continuada, teimosa. O Centro Regional, expressão mais facilmente compreensiva e sedutora com que resolvemos designar a Secção Etnográfica

Metropolitana, divide-se em duas partes: As Aldeias Portuguesas e a Secção da Vida Popular. As Aldeias Portuguesas, como já tivemos ocasião de verificar, formam um Portugal pequenino, de trazer ao peito, onde apetece colher indiferentemente rosas e casas. Aldeias de Portugal... Como são diferentes e como são iguais!... Províncias irmãs que, depois da jornada, se juntaram ao canto da lareira, na casa paterna, para contar, umas às outras, histórias maravilhosas... Não se trata dum cenário de revista, dum país de Carnaval. Se falarem com os malpiqueiros da casa da noiva, com as rendeiras, com as tecedeiras, com todo esse pequeno povo que trabalha e canta nos umbrais das suas casas, cujas portas sempre abertas são apenas janelas mais rasgadas, compreenderão logo, na sua linguagem saborosa, que não estão diante de figurantes mas de camponeses autênticos, filhos da terra.

Grande milagre foi este, acreditem-me, de transformar esse areal agressivo, onde há seis meses não brotava árvore nem flor, nessa abreviatura rústica do Portugal maneirinho... Contento ficarei se cada português tiver a sensação, ao entrar nas Aldeias, que pôde fechar Portugal repentinamente na pala da mão como pomba assustada que logo se acalma.

Atravessada aquela ponte que Paulo ilustrou amorosamente com alguns dos motivos da grande partitura do nosso folclore, entramos na secção da vida popular, que se

desenvolve, à beira do Tejo, entre jardins e claustros. Cinco pavilhões formam esta secção: “Prólogo”, “Da Terra e do Mar”, “Artes e Indústrias”, “Doçaria”. A primeira é constituída pelo carrossel das humildes profissões da gente Portuguesa. Floristas, rendeiras, marceneiros, padeiros, cesteiros, pastores, tece-deiras, oleiros, bonecos animados que andam numa autêntica roda-viva repetindo, num infatigável labor, os seus gestos milenários. Nos restantes pavilhões, a obra depois do prólogo, o desenvolvimento depois da síntese, o brinquedo transforma-se em vida porque vamos encontrar na sua faina habitual, em carne e osso, os bonecos do prólogo. A absoluta identidade entre as tecedeiras de corda e as tecedeiras vivas, entre os pescadores em miniatura e os verdadeiros rendeiros do mar, entre todo aquele povo que saiu da imaginação do artista e aquele que saiu da imaginação de Portugal. E é este, minhas senhoras e meus senhores, o nosso grande objectivo: provar que o nosso País é um dos raros, nesta hora, em que vida e poesia são ainda palavras sinónimas.

Não sei se atingimos tal objectivo mas sei que os homens a quem foi confiada a missão de erguer o Centro Regional procuraram desempenhar-se dela com entusiasmo, com amor, com a verdade da poesia, a mais bela de todas as verdades. Não se trata dum auto-elogio. Se tive a honra, como director do Secretariado da Propaganda Nacional, de dirigir, pessoalmente, os trabalhos do Centro Regional, tive igualmente a sorte de

encontrar, para a sua execução, os melhores e mais dedicados trabalhadores. Diminuem-se os que julgam engrandecer-se apagando os nomes dos seus colaboradores. A virtude de quem dirige deve apenas consistir em orientar com segurança os auxiliares que soube escolher. A glória do comandante supremo do exército em guerra não faz esquecer os nomes dos seus generais que se distinguem na campanha. Imagem desproporcionada, sem dúvida, quase ridícula, para este simples caso, mas que me serve de ponte de passagem para lhes citar rapidamente, simples acto de justiça, os nomes dos autores e auxiliares do Centro Regional. A obra, no seu conjunto, foi executada pela Secção Etnográfica do Secretariado da Propaganda Nacional chefiada por Francisco Lage, ilustre folclorista com uma grande alma de poeta, coadjuvada pela competência de Luís Chaves e Cardoso Marta. As Aldeias Portuguesas foram traçadas por Jorge Segurado, feliz arquitecto do nosso Pavilhão na Exposição de Nova Iorque, e por Sales Viana, hábil encenador da vida regional. A sua paisagem, a sua exuberante vegetação, verdadeiro milagre, foi obra do engenheiro Jorge de Amorim, a quem muito agradeço o carinhoso interesse que as Aldeias lhe mereceram. Os arquitectos dos belos Pavilhões da Vida popular foram Veloso Reis e João Simões. O desenho dos jardins pertence a Paulo Cunha. Os baixos-relevos e as estátuas da fachada do Pavilhão das Artes e Indústrias são de Barata Feio. As outras esculturas e baixos-relevos exteriores

são de Adelina de Oliveira e Henrique Moreira. São de Paulo Ferreira as decorações da entrada do Prólogo, os motivos da ponte e da capela de S. Pedro. Estrela Faria decorou, por sua vez a sala de cinema. A mecânica da sala da síntese pertence ao engenheiro João Tomé. Dalila Braga compôs e vestiu os bonecos regionais.

Todos os arranjos e decorações dos interiores dos pavilhões da vida popular são do mesmo grupo, ao qual se deve o indiscutível êxito dos pavilhões de Portugal nas exposições de Paris e Nova Iorque. Não lhes citar os nomes seria grave injustiça, porque a influência desse grupo na arte da Exposição pode considerar-se histórica. Ainda há pouco "l'Architecture d'Aujourd'hui", uma das melhores e mais imparciais revistas no seu género, no seu número especial sobre os últimos certames internacionais, dava como únicos modelos, como padrões dessa arte difícil, uma selecção de gráficos das Exposições de Paris e Nova Iorque escolhidos apenas nos pavilhões da Itália, Suíça e Portugal. Eis os nomes desses artistas, que foram os únicos entre muitas nações que alcançaram o *grand-prix* das apresentações interiores na Exposição de Paris: Bernardo Marques, Carlos Botelho, Emerico Nunes, Fred Kradolfer, José Rocha e Tomaz de Melo que também colaborou no arranjo das aldeias. Trabalharam, desta vez, com esse grupo, os decoradores Eduardo Anahory e Matos Chaves.

Agradeço também ao sr. Engenheiro Carlos Santos a quem foi entregue, em boa hora, a iluminação da Exposição, a deslumbrante visão nocturna do Centro Regional. Quero referir-me ainda ao construtor Manuel Tiago pela sua pontualidade e diligência, a Alfredo Lopes, dedicado assistente de Jorge Segurado, e, finalmente, a Francisco Duarte, que chefiou o grupo de operários que executaram, com mais amor do que interesse, as decorações interiores dos pavilhões da Vida Popular.

Depois desta justa e necessária referência aos esforços dos meus colaboradores directos quero afirmar, não por necessidades de protocolo mas por intimativa da minha consciência, que o Centro Regional não constitui nem pretende constituir um certame à parte porque se integra, com orgulho, no empolgante conjunto desta Exposição, cujos dirigentes saúdo calorosamente. Saúdo Augusto de Castro, que nas suas funções de Comissário Geral continuou a ser um grande jornalista e um grande diplomata. Grande jornalista porque soube dirigir, com notável talento e bom senso, o monumental jornal vivo desta Exposição, que tem o seu artigo de fundo no Pavilhão da Fundação e a secção das províncias no Centro Regional. Grande diplomata porque, sem abdicar da sua forte personalidade, soube confiar nos seus colaboradores imediatos, prestigiá-los e dar-lhes força. Entre os grandes serviços que Augusto de Castro, figura brilhantíssima do nosso tempo, tem prestado ao seu País, a

Exposição do Mundo Português é, sem dúvida, dos maiores.

Saúdo o Sr. engenheiro Sá e Melo, vontade firme, tenaz, silenciosa, o homem que aparece em toda a parte trazendo sempre na algibeira o molho de chaves de todos os problemas, resolvendo com uma palavra, um sorriso ou um silêncio, todas as dificuldades. Pode até considerar-se como uma das obras mais valiosas das Comemorações Centenárias a revelação da personalidade forte, dinâmica, sóbria, do sr. engenheiro Sá e Melo. Saúdo finalmente o meu querido e velho amigo Cottinelli Telmo, arquitecto-chefe da Exposição, seu criador. Para muitos poderá ter constituído uma surpresa a súbita aparição desta Exposição, que nada fica a dever às melhores que se têm realizado lá fora. Para mim, não! Eu tinha a certeza da vitória de Cottinelli Telmo porque conheço a sua alma, porque tenho viajado bastante no Mundo da sua imaginação. A Exposição do Mundo Português tem, de facto, a sua assinatura. Não se julgue, porém, que a sua acção como arquitecto-chefe consistiu unicamente na orientação e correcção dos planos exteriores de todos os pavilhões, ao panorama, à vista geral. Foi mais longe. Por toda a parte se encontram dedadas suas, muitos daqueles seus gestos nervosos mas sempre construtivos. Cottinelli Telmo deve sentir-se orgulhoso. A Exposição do Mundo Português, a sua Exposição, ficará na História contemporânea do nosso País como

uma das mais belas conquistas de Portugal moderno.

Permitam-me finalmente que saúde com profunda sinceridade, o ilustre Ministro das Obras Públicas e Comunicações pela importantíssima parte que lhe cabe na realização deste certame. O sr. engenheiro Duarte Pacheco, o grande realizador das obras do nosso ressurgimento, criador de novas perspectivas e paisagens, autor da Lisboa Moderna, foi, sem dúvida, a força de vontade da Exposição do Mundo Português, seu princípio e seu fim.

À frente, à frente da Comissão Executiva dos Centenários, presidida pela alta figura do Sr. Dr. Júlio Dantas, está, é sempre justo lembrá-lo, o Chefe do Governo português, está Salazar, o supremo impulsionador das Comemorações Centenárias, alma da nossa própria Nação redimida, nosso presente e o nosso futuro. Para ele deve ir, mais do que os nossos agradecimentos, a nossa profunda gratidão.

Minhas senhoras! Meus senhores! Ao Secretariado da Propaganda Nacional, no desenvolvimento da sua política do Espírito, não interessa a realização de iniciativas dispersas, sem continuidade.

As suas realizações não são festas artísticas de Fulano ou de Beltrano. Temos a nossa revolução a fazer, o nosso programa. No domínio das coisas do espírito, por exemplo, possuímos esta aspiração definida: A renovação do gosto em Portugal. Todas as

nossas iniciativas desde uma exposição de quadros a uma exposição de montras buscam essa finalidade. É que temos a convicção profunda de que o nosso ressurgimento não será completo enquanto houver, entre nós, restos de sensibilidades pesadas, feiras refractárias ao bom gosto. Para essa campanha vamos nós buscar precisamente, minhas senhoras e meus senhores, à Arte popular as nossas melhores armas. É o povo, sempre o povo, o melhor mestre na matéria. Pudéssemos nós trazer para a vida corrente, para a decoração dos nossos lares, filtradas pela visão dos artistas, as linhas, as formas, as cores amadas pelo verdadeiro povo e teríamos dado um grande passo na revolução do gosto em Portugal. Quando nos dedicamos com tanto entusiasmo à cultura da vida popular, não é pelo prazer infantil de brincar com bonecos ou pela aspiração, que seria legítima, de desenvolver os nossos estudos etnográficos. É antes porque julgamos, repito, que a nossa arte rústica é a grande fonte de bom gosto nacional. Tudo faremos, portanto, para ver um dia transformados em poesia, música,

pintura, escultura, dança, todos os motivos deste Centro Regional, harmónio, caixa de tintas, bailado da arte portuguesa contemporânea.

Minhas senhoras! Meus senhores! O Centro Regional, além de tudo mais, representa uma enternecida homenagem ao povo português, ao povo das nossas aldeias, das nossas províncias, sangue da Nação. A parte histórica da Exposição, do Pavilhão da Fundação ao Pavilhão dos Descobrimentos, é consagrada aos nossos reis, aos nossos heróis e santos, aos grandes architectos da Pátria. O Centro Regional é consagrado aos portugueses de ontem, de hoje e de sempre, aos humildes, aos ignorados, aos que mantêm viva e acesa a nossa alma, a todos os que souberam fazer de Portugal, onde há tantas estrelas na terra como no céu, o presépio do Mundo...»

(Cit. em «O Discurso de António Ferro»,
Diário de Notícias, 3 de Julho de 1940.)

Anexo IV

Pequenas Exposições Previstas por Salazar

Entre Junho e Novembro de 1940, realizaram-se diversos congressos sobre a História nacional, integrados no plano geral das Comemorações dos Centenários, a que se deu o nome de Mundo Português. “A iniciativa compreendeu dois ciclos, o primeiro incluiu os congressos de «Pré e Proto-História», de «História Medieval», de «História dos Descobrimentos e Colonização», de «História da Monarquia Dualista e Restauração», de «História dos Séculos XVIII a XX», e o segundo ciclo, o «Luso-Brasileiro de História» o de «História da Actividade Científica Portuguesa» e o «Colonial». Paralelamente os trabalhos realizaram-se ainda o Congresso Nacional de Ciências da População. Os trabalhos sucederam-se em Lisboa, Porto e Coimbra e contaram com um número de 231 Historiadores portugueses e 121 estrangeiros (Rosa, 1996).

Não deixa de ser interessante e curioso perceber, que Salazar teve a

necessidade de publicitar de modo condigno as comemorações centenárias. Salazar sugeriu a publicação de alguns catálogos e álbuns que marcaram de certa forma os centenários. Sabia que o tempo acabaria por contar histórias diferentes se a “História não fosse contada à sua maneira”. Certamente, como consequência das opções mais económicas tomadas após o deflagrar da Segunda Guerra Mundial, cortou-se nas publicações e edições de maior importância. A cobertura das comemorações centenárias ficou aquém daquilo que o próprio presidente do conselho sabia ser importante para a sua perenidade. A grande Exposição do Mundo Português foi a que mais ressentiu porque, como construção efémera não constituiu por si só testemunho que durasse no tempo e no espaço.

Anexo V

Escolha do Local para a Realização da Exposição do Mundo Português

Augusto Castro nas suas declarações fala das duas soluções com que deparou como Comissário Geral para a escolha do local onde a exposição iria ser levantada. A primeira opção pensada foi o espaço que fica por detrás dos Jerónimos, “o enorme, inculto e deserto espaço que fica por detrás dos Jerónimos, oferecendo um local magnífico, acessível a condições panorâmicas excepcionais”. A segunda opção que seria “o terreno livre em frente da Igreja do Mosteiro até ao rio que poderia ir, em largura, desde a praça Afonso Albuquerque até à Torre de Belém (CASTRO,1940:17).

Castro reconhece que na primeira opção, “...era porém, necessária uma prévia urbanização do local, obra demorada e impossível de realizar dentro de um curto espaço de tempo até à primavera de 1940, data das comemorações” (1940:17). Assim, a única alternativa encontrada, foram “... os terrenos diante do Jerónimos era possível” (1940:17). Mas essa mesma solução condicionava a algumas demolições indispensáveis. Reconhece -se que de facto, as destruições de edifícios, que não estavam previstos, facilitaram as coisas para a construção da Exposição. Desta forma, a colaboração essencial de Duarte Pacheco permitiu a superação de todas estas circunstâncias (1940).

A necessária utilização do terreno em frente ao Mosteiro dos Jerónimos implicou demolições e remoções que deram origem a desalojamentos

polémicos e principalmente a uma reordenação do bairro de Belém, intervenção essa, que o transformou irreversivelmente. No discurso inaugural da Exposição do Mundo Português, Castro refere-se ao local como “um símbolo maravilhoso” do “resto imenso da universalidade portuguesa, síntese da civilização portuguesa e da sua projecção universal” (...), “entre o Jerónimos e o Tejo, tendo por limite quase simbólico (...) e Estatuária de Afonso de Albuquerque, e do outro a Torre de Belém (...) e a figura colossal do Infante Dom Henrique” (1940:30).

Por meio da criação da figura de expropriação de terrenos privados para interesse público, parte da área de Belém desaparece, para dar lugar à obra das Comemorações Centenárias. Será através destes terrenos, que o regime fará disponibilizar em Belém o espaço necessário à realização da Exposição. Para levar a cabo a exposição histórica em Belém, foi necessário adquirir uma área extensa uma vez que o governo não dispunha de terrenos suficientes. Nas imediações dos Jerónimos, foi necessário fazer demolições da parte do tecido urbano já consolidado. Para que isso fosse possível, o Governo leva a cabo uma série de expropriações nas imediações do Mosteiro apoiado na acção conjunta do Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Duarte Pacheco, que ordena a destruição de parte do núcleo urbano de tradições piscatórias e industriais.

(Acciaiuoli:1998)

Anexo VI

Guião de Entrevista à Dra. Daniela Araújo

1- Dados Sociodemográficos

- Nome
- Formação
- Idade
- Residência / Naturalidade

2- Reabertura do Museu Arte Popular

- Iniciativas que originou a reaberta do Museu
- Agentes envolvidos no projecto de reabertura do Museu
- “MAP, um Museu em Construção” - O que se pretende transmitir

3-Conotação do Museu

- Perseverança Ideológica do Estado Novo
- Objectos expostos na reabertura
- Critério da exposição dos objectos

4-Iniciativas do Museu

- Preservação e recuperação do espólio
- Preservação e recuperação do edifício
- Actividades educativas
- Público alvo

Anexo VII

Guião de Entrevista a José Pedro Calheiro

1- Dados Sociodemográficos

- Nome
- Formação
- Idade
- Residência / Naturalidade

2- Origem da Empresa: “Sistemas de Ar Livre”

- Finalidade da Empresa
- Principais Actividades desenvolvidas
- Aspectos institucionais (cultura e turismo)
- Princípios na Elaboração dos Passeios

3- Passeio Pedestre a Belém

- Finalidade do passeio
- Promoção e Divulgação do Património
- Actores participativos